

# فصول

مجلة النقد الأدبى




• المجلد الأول • العدد الأول • أكتوبر ١٩٨٠




مجلة النقد الأدبي

تصدر كل ثلاثة أشهر

1 المجلد الأول
العدد الأول
أكتوبر ١٩٨٠




تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب




● الأسعار في البلاد العربية

| | | | |
|---|---|---|---|
| الكويت | ٥٠٠ر- فلس | السعودية | ٨ ريال |
| الخليج العربي | ١٠ ريال قطرى | السودان | ١ جنيه |
| البحرين | ١ دينار | تونس | ١ دينار |
| العراق | ٧٥٠ فلس | الجزائر | ١٠ دينار |
| سوريا | ٨ ليرة | المغرب | ١٠ درهم |
| لبنان | ٨ ليرة | اليمن | ١٠ ريال |
| الأردن | ٥٠٠ر- فلس | ليبيا | ٧٥٠ر- فلس |

● الاشتراكات

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة ( اربعة اعداد ) ٢٠٠ قرشا على أن ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة ( اربعة اعداد ) ١٤ دولارا او ما يعادلها متضمنة مصاريف البريد

● ترسل الاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب
شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة - ج٠م٠ع
تليفون المجلة : ٩٧٢٦٤٩

● الاعلانات :

يتفق عليها مع ادارة المجلة

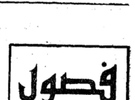
# محتويات العدد

## مشكلات التراث





# هـــــذه المجـــــلة




**●● أخيرا تصدر هذه المجلة ، بعد أن ظلت ردحا من الزمن فكرة تجول فى أذهاننا ، وأملا يراود أحلامنا .**

**أخيرا ، ونحن فى مستهل العقد التاسع من هذا القرن ، تصدر هذه المجلة الفصلية المتخصصة فى حقل النقد الأدبى ، استجابة طبيعية وضرورية لحاجة يلح الواقع فى طلبها ، بعد أن جاوز الوعى فيه كل الطروح العشوائيـة فى حقـل الثقافة الأدبية ، وكل جهد أو اجتهاد شخصى ما يلبث أن يذهب بددا .**

**لم يعد هذا الواقـع يقنع بأن تـكون المجـلة « كشـكولا » ينتظم طروحا شتى من المعارف المختلفة ، تتباعد فى الموضـوع بقدر ما تتفاوت فى المنحى الفكرى فضلا عن المستوى العلمى . ولم يعد يلائم هـذا الواقـع أو يصلح له تكرار الأنماط الفكرية المألوفة ودورانهـا فى حلقـة مفرغة ، فهذا الفـراغ قاتل ، ولابـد من حركة جديدة تملأ هذا الفراغ ، ولكن بوعى جديد .**

من أجل هذا تصدر هذه المجلة المتخصصة فى حقل النقد الأدبى لكى تسهم بصورة إيجابية فى التغير الذى يتطلبه الواقع الثقافى ويفرضه . وبعد ذلك ـ أو قبله ـ تظل هذه المجلة ، بالاضافة الى تخصصها المحدد ، ذات طبيعة نقدية فى منحاها الفكرى العام ، فهى لا تعرف المسلمات فى أى لون من ألوان الثقافة ، بل تفتح الباب لاعادة النظر فى كل ما يستحق أن يعاد النظر فيه . وهى ـ بالاضـافة الى هذا ـ تؤمن بالمنهج العلمى ، وتسعى ـ قدر الطاقة ـ الى تحقيقه ، حتى فى مجال الدراسة الأدبية . وهى ـ لذلك ـ لاتحصر نفسـها فى اتجاه واحـد بعينه من اتجاهات ، أو فى مذهب أو اتجاه فكرى بذاته ، بل تفتح الباب لكل دراسة وكل فكر يلتزم بالجدية والموضوعية .

وحين تصـــدر هذه المجلة فاننا نصدرها مبرئين من مركبين أساسيين ، تراءى لنا أنهما ظلا يؤثران سلبيا عـلى الحركة الأدبية والثقافية بعامة فى وطننا العــربى ، أولهما نظرة التقديس للتراث ، وثانيهما شـعور الاستخزاء أمام الثقافة الغربية . لقد صار فى مقدورنا أن نحــدد موقفنا تحديدا دقيقا من التراث ومن الثقافات الوافدة على السواء ، وأن نفكر جديا فى تأصـيل ثقافتنا القومية المتميزة ، وفى بناء المثقف العربى المعاصر ، الذى تنصهر فى كيانه الأبعـاد التراثية وأبعاد المعاصرة على نحو متفرد .

**وضمانا لتحقيق أكبر قدر من الفعالية لهذه المجلة ، رأينا ـ ورأى معنا معظم الذين استفتيناهم ـ أن يختص كل عدد بدراسة موضوع واحد ، يتناوله الباحثون من جوانبه المختلفة ، تحقيقا لتكامل الفكر ، واستيفاء ـ قدر الطاقة ـ لجانب محدد من جوانب المعرفة ، وتأصيلا له ، وتعمقـا فيه . أضف الى هذا حرصنا على تحقيق التوازن ـ فيما نعرض له بالدراسة ـ بين الجانبين النظرى والتطبيقى ، حتى تتحقق الفائدة المرجوة .**

وفضلا عن الدراسة المتصلة بموضوع واحد فى كل عدد أفردنا حيزا لا بأس به لملاحقة « الواقع الأدبى » فى أبواب مختلفة ، حتى يتحسس القارىء نبض هذا الواقع .

ونعود فنقول : اننا نتقدم اليوم الى القــارىء العربى بتجربة ، نمتحنها بقدر ما نمتحن أنفسنا ، وننطلق فيها بدافع من الشعور بالمسئولية ، وأى تقصير فيها انما هو ـ قبـل كل شىء ـ قصور منا ، لعلنا من خلالها ، وبعون من القـراء الواعين أنفسهم ، نستطيع أن نصلح من أنفسنا ، وأن نسدد مسارها .

رئيس التحرير

# هذا العدد



●● كان لابد لتأصيل الفكر النقدى من تحليل الجذور الأساسية له ، فأصبح البدء بمشكلات التراث ضرورة تفرضها طبيعة البحث ، ولم نستطع أن نقتصر على التراث الأدبى والنقدى لتشابك الجذور وتراسل المعطيات ، فغدت وحدة التراث هى المقولة الأولى التى يكشف أبعادها الدكتور شوقى ضيف فى الجزء الأول الذى يعد بمثابة المدخل للعدد ، وتبلورت لديه هذه الوحدة فى مجموعة من الزوايا المتكاملة ، أولها التراث الدينى ويقع فى قلبه النص القرآنى الكريم وما دار حوله من تفسير وحديث ومذاهب فقهية تغطى ساحة العالم الاسلامى كله • وثانيها وحدة التراث النحوى واللغوى والبلاغى من مادة ورجال • وثالثها وحدة التراث المتصل بعلوم الأوائل كالفلسفة والطب والطبيعة والكيمياء والرياضة مما اعتمد فى بدايته على الترجمة واتفق فى المصطلح وكون سلسلة متصلة الحلقات ورابعها الوحدة المتمثلة فى الأدب شعرا ونثرا ، وأخيرا كتب التراجم التى أرخت للعالم الاسلامى بأسره • واذا كان لدينا هذا الكم الهائل من التراث فان موقفنا النقدى منه لابد أن يعتمد على اصطفاء ما فيه من قيم محورية تستحق البقاء . ويرى الدكتور زكى نجيب محمود أن استعارة قيمة قديمة لاستخدامها اليوم يتوقف على المجال الذى تدير عليه تلك القيمة بطريقة حرة مبدعة ، وقد اختار قيمة متصلة بمنهج الادراك لدى الأقدمين ، وهو لا يصعد من الجزئى الى الكلى ، بل يهبط من المبدأ الكلى الى الجزئيات الماثلة فى السلوك العملى والفكرى على السواء ، وقد ساق فيلسوفنا الكبير أمثلة على هذه الحقيقة من مختلف مجالات التفكير فى العلم واللغة والتشريع والأدب والفن ، ففيها جميعا يلمح العقل العربى بالمبدأ العام ثم يتدرج منه فى مجال التطبيق الى التفصيلات الجزئية ، ويرى أن ثقافتنا العربية محورها « المبادىء » لا « الأشياء » ومدارها « الأخلاق » لا « الجمال » ، ويستثنى من هذا المنهج السبل العلمية التى تمضى من التفصيلات الى الكليات ، وليست الحياة فى تقديره علما صرفا ، لأن الواقع الملموس هو جزء من واقع أشمل يضم غير الملموس ، فلنبق للمنهج العلمى على مجاله ولنفد من تلك القيمة الفكرية المتجهة الى الكليات والمبادىء ، شريطة أن يكون من حقنا التعديل فى كل ما ورثناه من هذه المبادىء كلما اقتضت الضرورة ذلك •

## ● هـذا العـدد

ويحدد الدكتور فؤاد زكريا فى مقـالـه عن الأصـالـة والمعاصرة الاطـار الذى ينبغى أن يحـكم علاقتنـا بالتراث ، فيرى أن طـرح مشكلة القديم والجديد قد خضعت لملابسـات عديدة خـلال القرن الماضى ، وانتهت فى العقدين الأخيرين الى صيغة « الأصـالة والمعاصرة » التى روج لهـا جاك بيرك ، وتلاميذه من العرب ، ويحلل دلالة هذه الصيغة فيأخذ عليها ثلاثة عيوب أساسية : أولها تصـور أن هناك تعارضا بين اللفظين ، وثانيها افتراض أن علينـا أن نختار بينهما كبديلين أو نلجأ فى أحسن تقـدير الى عمليـة تلفيق بينهما ، وثالثها أنها تعبر عن خواء فى حاضر مجتمعنا · ثم يمضى فى تحليل معنى الأصالة على اعتبار أنهـا هى الشيء الماثل الذى تمتد خيوطه الى الماضى ، ومن ثم يصبح الأصيل هو المعاصر الذى يتميز بعمق جذوره التاريخية ، ومن ناحية أخرى تعنى الصدق مع النفس والتعبير الحقيقى عـن الذات وهذا هو لب المعاصرة ، فيلتقى فى معنى الأصـالـة الابتكار والابداع ، الى جانب حكمة الماضى وخبرة التراث ·

**وتأتى ندوة العـدد بعد هذا المدخل لتستقطب الخيوط الفلسفية العامة وتلقى ضـوءا متعدد الألوان والأصوات على قطاعات التراث المختلفة ، مما يؤذن بانتقال الايقاع فى العدد الى البحوث المتخصصة التى تتمركز فى مجموعة من الحقول المتجانسة ، يتصدرها حقل النقد الأدبى ـ من الوجهة النظرية ـ تتلوه تنويعات التراث المختلفة ، وتختمه جملة من الدراسات النقدية التطبيقية المتصـلة بتوظيف التراث فى الأجنـاس الأدبية المختلفة ·**

فيحلل الدكتور شكرى عياد مفهوم الأسلوب فى التراث العربى فى مراحله المختلفة ، خاصة لدى بعض المتأخرين مثل حازم القرطاجنى وابن خلدون ، ويعقد موازنة بين مفهـوم الأسلوب كما تمثل فى الدراسـات العربيـة وكما تمثل فى الثقافات الأوربيـة القديمـة ينتهى الى تحقق المشابهـة بين ما سمى بالبلاغة هنا وهناك ، ثم يتابع تطور الحركة النقدية الغربية باهتمام الرومانسـيين بالعنصر الذاتى والتجـربة الشخصـية والشكل العضوى وانعكاس ذلك على تصورهم للأسلوب بشكل انطباعى بعيد عن الانضـباط والموضوعية مما أدى الى رد فعل حديث هو محاولة تأسيس الأسلوب على مناهج علم اللغـة لكى يصبح بديـلا عن البلاغة القديمة التى لم تستطع فى الماضى أن تصنع من مباحثها الجزئية بناء كليا متماسـكا ، وينتقل الباحث الى السـاحة العربيـة فيرصـد محاولتين رائدتين فى هذا المجـال لتجديد البحث البلاغى ، هما محاولة الأسـتاذ أمين الخولى ومحـاولة الأسـتاذ أحمـد الشايب . وقد استطاع أن يضع يده عـلى الجوانب الايجابية فى كل منهما ، وأن يوضـح الفجوات التى تخللت بنـاءهما المنهجى أيضا ، وينتهى الدكتور شكرى عياد الى تأكيد وجوب الربط بين الدراسة العلمية للأسلوب ومناهج البحث اللغوى ، هذا الربط الذى أتاح للدراسات الغربية أن تقطع شوطا بعيدا فى تأصيل علم الأسلوب ليكون بديلا عن البلاغة القديمة ·

أما الدكتور ابراهيم عبد الرحمن فيطرح فى بحثه عن الاصول التراثية فى نقد الشعر عند العقاد جمله تساؤلات عن نظريه العقاد فى الشعر ، وهل وجدت مثـل هذه النظريه وما هى عناصرها ومنابعها الأساسية · ويقدم مجموعة من الملاحظات العامة التى تتصل بنتاج العقاد النقدى فى جانبية النظرى والتطبيقى ، والملابسات التاريخية والشخصية التى حفت به ، ويرى الباحث أن هناك محورين أساسيين دار حولهما العقاد فى كل ما تعرض له من قضـايا الشعر : همـا العاطفـة أو الوجدان والصـدق ، وأن هذين المحورين يمـكن ارجاعهما بسهولة الى مصادرهما فى تراث النقـد العربى القـديم عند الجاحظ وابن قتيبة وابن رشـيق · وعن هـذين المحـورين تفتقت فى نقد العقاد قضايا كثيرة ، يحلل الباحث منها قضية الوحدة العضوية للقصيدة ، ويرى أن نقـد العقاد لشوقى الذى طرح من خلاله مفهوم الوحدة العضوية كان أكثر اعتمادا على النقد العربى القديم ، لأن هـذه الوحدة كانت تعنى لديه وحدة الموضـوع والأغراض أكثر مما تعنى البناء العضوى الحقيقى فى التصـور الأرسـطى والنقد الغربى ، ثم ينتهى الباحث الى أن العقاد فى نقـده كان امتدادا متطورا لمدرسـة الاحياء النقدى التى بدأت بالمرصفى ، وأنه استطاع بقدرته الخاصة على التمثل والهضم أن يمزج مزجـا متقنا بين الرافد التراثى وما يأتلف معه من الثقافة الغربية ·

ويتوغل الدكتور جابر عصفور فى تتبع تعارضـات الحداثة فى القرنين الثانى والثالث الهجريين ، فيطرح اشكالية شعر المحدثين حينئذ ، بما تتضمنه من تعارض مـع القديم ومع الحاضر الذى مازال ثابتـا على القديم ، فالشاعر المحدث هو الذى يبدع فى حاضره ويرتبط بالجانب المتقدم من ماضيه ، فى مقابل الشاعر الذى يرتبط بالجانب الثابت منه ، ومن ثم يدخل الشـاعر المحدث فى مجموعة من التعارضـات التى تصطدم بالأذواق السـائدة والأنظمة الفكرية والمؤسسات الاجتماعية والنقاد الذين يدركون الحاضر بطريقة مختلفـة ، مما يحدث صدمة الحداثة لدى متلقيه ، ويتوقف الباحث عند بشار وصالح بن عبد القدوس وأبى نواس وأبى تمام ليقدم شواهد من تجربة كل منهم على تجليات الحداثة عنده ووعيهم بذلك وبنتائجه على المستويات الفنية والاجتماعية ثم يستعرض موقف المجددين والمقلدين محددا العوامل التى أثرت فى كل فريق ، لافيما يتصـل بالشعر أو اللغـة فحسب ، بل فيما ينعكس من خلال هذين الموقفين على مستويات الحياة المختلفة ، بحيث تتوازى هـذه التعارضـات فى دلالتها مع ما تولد عن تجربة الشعراء المحدثين ، ثم يرصـد التداخل بين المستوى الفكرى والابداعى وكيف أدى الى تأسيس نقـد حديث فى مقابل النقد النقلى القـديم وأخـذت القيمة المعرفيـة للشعر تفرض نفسها فتقترن جـودة الشـعر ما يثير من لذة عقلية وغموض معا ·

وفى القسم الثالث من العدد المتصل بمجالات التراث المختلفة يقدم الدكتور تمام حسان رؤية نقدية شاملة للتراث العربى فى علوم اللغة وأصولها الدينية والقومية والاجتماعية ، فيتحدث عن النحو وفكرة الوضع والقاعدة فيه وعن القياس وأركانه ، ويسجل ملاحظة ترددت فى مقال الدكتور زكى نجيب محمود حين قرر أن أصل الوضع والقاعدة تجريدات عليا تتمثل فيها فلسفة النحو . وفى هذا الصدد أشار الباحث الى النقد الذى طالما وجهه المشتغلون بعلم اللغة الحديث ــ وهو منهم ــ الى النحاة العرب لاصطناعهم هذه التجريدات واعتمادهم على المعيارية العقلية فى تناول نشاط ينبغى أن يرصد بالمنهج الوصفى ، ولكنه هنا يجرى لونا من رد الاعتبار لهؤلاء النحاة فى ضوء تطورات علم اللغة الحديث الذى يعلى مؤخرا من شأن النظرة العقلية فيما نادى به تشومسكى صاحب المذهب التحويلى من الاعتماد على الأبنية العميقة التى تستنبط منها بنيات سطحية متعددة . كما يدفع الباحث شبهة بعض المستشرقين فى رد الأفكار النحوية الى المنطق الصورى الأرسطى وأوضح أن تفكير النحاة العرب يعتمد على المنطق المادى ونقد الفكر للواقع ..

ثم انتقل الباحث الى الحديث عن فقه اللغة عند العرب منتهيا الى المعاجم باعتبارها تمثل أكبر جهد بذله العرب فى حقل فقه اللغة لم يسبقهم اليه سوى الصينيين ، ومع ذلك فهو يحدد نقاط الضعف التى تعانى منها هذه المعاجم ، ويتوقف فى نهاية بحثه عند البلاغة فيستعرض نشأتها فى رحاب النقد وانتقالها من مجال المعرفة الى مجال الصناعة ، ويعرض لأقسامها الثلاثة المعانى والبيان والبديع مفصلا الحديث فى علوم اللغة .

ويأتى بعد ذلك فى حركة موضوعات هذا العدد دور الأدب الصوفى كوحدة متميزة فى تراثنا الفكرى فيشرح الدكتور عاطف جودة نصر علاقة التجربة الفنية بالتجربة الصوفية ودورهما فى ارساء لون من المعرفة الحدسية يعتمد على الانخراط فى الوعى الذاتى ونبذ المألوف وتكثيف الاحساس مما يجعل التصوف والشعر يؤسسان وحدة ينصهر فيها الفكر والشعور ، فاذا التصوف والفن شعور بالأفكار وتفكير بالمشاعر . ويقرر الباحث من الوجهة التاريخية تأخر ظهور الأدب الصوفى حتى القرن الثالث ، لأن الصوفية لم يشغلوا أنفسهم قبل ذلك بالتعبير الفنى عن تجاربهم ، ثم يعرض للشعر الصوفى فى مجالات الغزل والطبيعة والخمر ، ويبين مدى توفيق الشاعر الصوفى أو اخفاقه فى المواءمة بين جوانب الرمز الصوفى الجوانية وزخرف البديع البرانى فى الأداء ، ويقرر الباحث أن شروح هذا الشعر قد انتهت الى نوع من الآلية فى تفسير كفاياته واشاراته ، ويدعو الى ضرورة معاودة النظر فى هذه الشروح بوصفها ضروبا من التأويل والتحليل الرمزى الذى قد ينجح أحيانا ويتعسف أحيانا أخرى . ويحلل الباحث البناء الرمزى لشعر الغزل الصوفى وشعر الطبيعة ، ملاحظا التشابه بين موقف الرومانسيين الوجدانى من الطبيعة وموقف المتصوفة المفعم بالرموز والشفرات مما يثرى الوعى الانسانى بالكون والحياة . وأخيرا يتحدث الباحث عن الخمريات الصوفية وما ترمز اليه من حالات الوجد وبين منهجهم فى الافادة من لغة شعر الخمريات فى تطوير مصطلحهم الرمزى الخصب .

فاذا جاء دور الحديث عن التراث الفلسفى أقام الدكتور حسن حنفى تصوره له على محورين متوازيين : أحدهما يحدد العناصر الايجابية التى توقفت ولم يقدر لها النماء فى هذا التراث ، والآخر يشير الى السلبيات التى استمرت فيه وعاقت تطوره ، فيعرف أولا تراثنا الفلسفى بأنه مجموع ما وصل الينا من نظريات فى المنطق والطبيعيات والالهيات ، ويصفه بقابلية التأويل وضرورة الارتكاز على اللحظة التاريخية المحددة طبقا لمشروع كل جيل ، ثم يرصد جملة العناصر المتوقفة فيه ، ومن أهمها تطوير الفكر الدينى واحتواء الحضارات المجاورة ومواكبة حركة الترجمة بحركات النقد والتلخيص والتأليف ، وابداع لغة جديدة تحمل هذه المعطيات ، ونمو العلم الطبيعى بفروعه المختلفة ، وسيادة النظرة الكلية الشاملة التى تتوحد بها الحكمة والشريعة وتحل فى ضوئها مشاكل الالهيات والكونيات . أما السلبيات التراثية التى مازالت تجثم فى تقدير الباحث على أفقنا الفكرى فيعدد منها غلبة المنطق الصورى والنزعة التبريرية والمعرفة الاشراقية التى تعتمد على الفيض ، والترتيب المتدرج للكائنات والظواهر وخضوعنا لسيطرة الضرورات الكونية والفضائل النظرية ، وأخيرا غيبة الانسان وسقوط التاريخ .

ويقدم الدكتور عز الدين فودة تأصيلا للتراث السياسى فى رسائل اخوان الصفاء ، وهو تأصيل ينظر الى هذه الرسائل باعتبارها واحدة من أهم وثائق التراث الاسلامى ، وذلك بما تمثله من صياغة توفيقية بين تيارات متعددة وروافد مختلفة ، تهدف الى ربط السياسة بالدين ، لاقامة ما يسمى دولة الخير ، ومن هذه الزاوية فى النظر يبدأ المقال بالمصادر الفكرية للرسائل ، ليكشف عن المغزى الذى يصل ما بينها ، ثم يحدد أهدافها السياسية المرتبطة بالواقع التاريخى والاجتماعى من خلال فرضيات فلسفية معينة تقوم على أساسها دولة أهل الخير .

وفى ختام هذه الكتلة التراثية يقدم لنا الدكتور عفت الشرقاوى تصوره لمشكلة التراث التاريخى ، فيحلل المعانى اللغوية لكلمة تراث ليستشف منها البعد الزمنى وفكرة الانتماء القومى ووحدة الجماعة وضرورة استلهام التراث من أجل التقدم منه نحو آفاق الابداع ، ويفند الباحث ما يقال من أن التاريخ يعيد نفسه ، مؤكدا أننا عندما نعثر على القانون الكلى الذى نفسر به انجازات الماضى فاننا نملك صناعة المستقبل .

ثم يطرح عـــددا من الأســـئلة عن التراث التاريخى وعن خصائصه الأساســية ، وكيف يـكون مصـــدرا لوعى حضارى أصيل ، ويجيب عن هذه الأسئلة ، مستعرضا فكرة التاريخ عند المسلمين ودلالاتها المختلفة عبر تطورها ، ويخلص من ذلك الى ضرورة قيام تفسير حضارى شامل للتاريخ ، يأخذ فى اعتبـاره الأســاس الاجتماعى والعنصر الروحى ويحدد أنماط الحيـــاة والفن والفكر مجتمعة ، تمهيدا لفهم أجــدى لتطور الأحداث وادراك أفضل لواقعنا الحضارى ، على أساس الربط بين مبدأ الابداع والوعى التاريخى بالنفس ومعـرفة الذات ، اذ أن هذا هو أساس كل نهضة وتقدم .

ويتحول ايقاع العدد عنـــدئذ ليطرح أشكالا تطبيقية لتوظيف التراث فى الأدب فيتناول الدكتور عز الدين اسماعيل توظيف التراث فى المسرح شارحا فكرة الوعى بالتراث ومدى تمثلها فى الماضى ، وتفتح هذا الوعى وتطوره شيئا فشيئا فى العصر الحاضر ، مســجلا المسافة بين بدايات هـــذا الوعى كما تمثلت فى الأعمال المسرحية المبكرة نسبيا ، والنهايات التى تحققت فى السبعينات من هذا القرن ، ومحور القياس لهذا المنظور هو مدى تحقق الوعى بالواقع فى كل حـــالات استلهام التراث الى مستوى المواجهة لهذا التراث . ثم يرصد عناصر الاستلهام أو التوظيف كما تمثلت فى عدد من المسرحيات يبدأ بشوقى وينتهى بالدكتور سمير سرحان من حيث العناصر الشكلية والمضامين الفكرية ، وأخيرا تعرض الدراسة لثلاث من القيم التى صاحبت تطور ذلك الوعى هى قيم الكرامة والحرية والعـــدالة وما طرحه المسرح بالنســـبة اليها من اشكاليات .

وتتكىء الدكتورة سيزا قاسم على منظور حديث اذ تحلل الخلفية التراثية لفنان عـربى هو جبرا ابراهيـــم جبرا فى روايته « البحث عن وليد مسعود » من خـــلال تمثل التراث كمجموعة من الأبنية المتدرجة من المستوى اللغوى القائم فى التراكيب المسكوكة الى المستوى القصصى المعتمد على الأخبار والروايات ، حتى المستوى الأســطورى الذى يســـتوعب النماذج العليا للوجــدان الجماعى ويرمز لهـــا بطريقة تمكن الفنان من التعبير عن الحساسية الحديثـــة وتشكيلها فى آن واحد ، كما تمكنه من مواجهة مأزق تعدد روافده التراثيـــة وحله بالعثور على الصيغة المؤائمة الخلاقة .

فى حين يقدم الدكتور على عشرى زايد مســحا وتنميطا منظما لأشكال توظيف التراث فى الشعر العـــربى المعاصر ، واستخدام معطياته استخداما ايحائيا رمزيا لحمل الأبعــــاد الجديدة للرؤية الشعرية . فيصنف المصـــادر التراثيـــة الى أنواعها الدينية والفلسفية والتاريخية والأدبية والأسطورية ، ويعدد معطياتها المستوفدة من شخصيات وأحداث ونصوص ومعجم تراثى وقوالب فنيــة وعناصر بلاغيــة وموســيقية . ويرصــد مختلف « التكنيكات » والأســاليب التى ابتدعهـا الشعراء المحــدثون لتوظيف تــلك المعطيات ، ويحلل تركيب الصور الشعرية الجزئية والكلية الرمزية التى تعتمد على هذا التوظيف ، مستعرضا نماذج عدة تغطى ساحة الشعر العربى الحديث بكل تنويعاته الاقليمية والمذهبية .

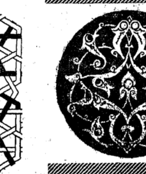
وبعــد فان القســم الثانى من المجلة الذى يأخذ عنوان الواقع الأدبى يقدم تجربة نقدية كان من المقدر لها أن تتعدد لتغطى مجالات الانتاج الحديث فى الشعر والرواية والمسرح . ولكن تضخم العدد من ناحية وضيق الوقت من ناحية ثانية قد جعلنا تقتصر على مقـال الدكتور صلاح فضل الذى بحث فيه انتـاج الدلالة فى شـعر أمل دنقل ، ثم نورد جملة من الدراسات النقدية لأهم التجارب فى المعالجات التراثيـــة من خــلال العرض العلمى لأهم الكتب المتعلقــة بالتراث ، ومن الواضــح أننـا نولى عرض الكتب أهمية تتجاوز مادرج عليه القارىء العربى ونحاول أن نربطها بالمحور الرئيسى للعـــدد ، كما نقدم عرضــا للدوريات الانجليزية والفرنســـية ولأهم الرسائل الجامعية ولمجموعة من الكتب التى صدرت فى مصر عن الأدب والنقد فى الآونة الأخيرة .

**ولســنا اخيرا بحاجــة الى تأكيــد بعض المسلمات التى تعودت المجلات الدورية على ترديدها ، مثل مسئوليـــة كل كاتب عن مادته العلميــة وآرائه الشخصـــية ، وأن معيارنا الأساسى فى اختيــار البحوث هو جــدية التنــاول وعلمية المنهج ، واننا لن ندخر جهدا فى سبيل تقديم انجازات حقيقية فى مجالات النقد ونظرية الأدب فى الأعداد القادمة .**



الدكتور شوقي ضيف

# وحدة التراث




**امتنا العربية ذات تراث واحد روحي وعقلي وادبي ، ونور تراثها الروحي الباهر القرآن الكريم المعجزة التي ليس لها سابقة ولا لاحقة في تاريخ الحياة الروحية الانسانية نور يهدي الانسان سواء السبيل متنقلا به من الظلمات الوحشية الى عالم النور والهداية الربانية بما شرع القرآن له من قيم روحية خالصة ترسم له اصول عقيدة الهية رفيعة وعبادات وفضائل تطهر نفسه وتزكي قلبه ، وقيم عقلية تخلصه من السحر والكهانة والخرافة وتعده للعلم والمعرفة والانتفاع بالحياة ، وقيم اجتماعية تدفعه الى العدالة والمساواة بينه وبين افراد الأمة في جميع الحقوق والواجبات ، وقيم انسانية تكفل للانسان كرامته وحريته حتى في دينه .**

وبهذا الدين الحنيف المثالي — لا بالسيف — فتح العرب ايران واستولوا على أهم ولايتين للدولة البيزنطية : الشام ومصر ، وامتد السيل النوراني سريعا الى شمالي افريقيا حتى المحيط في الغرب والى أواسط آسيا والهند في الشرق . وكل هذا العالم الكبير فتح القرآن الكريم مغاليق القلوب من سكانه ، فاذا هم يدخلون في دينه أفواجا ، واذ الفئة العربية القرشية تكتسح كل ما التقت به من لغات في تلك البلدان ، اذ كانت تلاوته فرضا مكتوبا على كل مسلم ، وأيضا فانهم وجدوا فيه بلاغة رائعة وبيانا صافيا شفافا ، فهجروا لغاتهم الى لغته ، واتخذوها لسانا لهم يعبرون به عن ذات مشاعرهم وعقولهم .

والقرآن بذلك عمم وحدة الدين ، وعمم أيضا وحدة اللغة في أمته من أواسط آسيا الى المحيط حتى بين من لم يتابعوا دينه من أهل الديانات الأخرى سماوية وغير سماوية لسمو العربية وخصائصها البلاغية الرائعة ولمرونتها في الاشتقاقات والاستعمالات اللغوية ، مما وسع محيط العربية ، وجعلها خليقة بأن تكون لغة عالمية . ويكفي أنها حين غزت اللغات القديمة في

# ● وحدة التراث

منطقة الشرق الأوسط ، وخاصة الفارسية والسريانية واليونانية التي كانت شائعة في الشام ودواوينها وكذلك في دواوين مصر استعلت عليها جميعا ، وملكت من السكان في تلك المنطقة وغيرها الألسنة والأفئدة .

ويجانب القرآن الكريم وجمعه الأمة على لغة واحدة كان هناك الحديث النبوي الذي يوضح ويفصل تعاليم الاسلام الروحية والأخلاقية والعقلية والاجتماعية والانسانية ، وكان الصحابة يروون حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وكان هو نفسه يحثهم على ذلك ويحضهم عليه . وقد أخذت تنهض بسرعة ــ منذ عهده ــ حركة علمية عظيمة حول تشريعات الدين ، وكان المسلمون يلقونه يوميا للاستماع منه الى هذه التشريعات وما يصحبها من تعاليم ، وكان يرسل الى القبائل رسلا ليعلموا أهلها كتاب الله وسنة رسوله وما يحملان من كل شئون الدين في عباداته ومعاملاته وأوامره ونواهيه . وبمجرد انتشار الصحابة في الأمصار الاسلامية أخذوا يبلغون المسلمين في أقطار الأرض كتاب الله وسنة رسوله . وسرعان ما تجرد منهم في كل بلدة اسلامية معلمون يتحلق الناس حولهم في المساجد ، يقرءونهم الذكر الحكيم ويروون لهم الحديث النبوي ويبسطون لهم القول في تفسير القرآن وفي العبادات وما سنه الاسلام في المعاملات .

ويعنى فريق من الصحابة في الأمصار الاسلامية بتلاوة القرآن الكريم وضبطها أدق ما يكون الضبط ويأخذ القراءة عنهم التابعون ، ويشتهر بها أئمة في كل مصر ، وتتميز منهم جماعة تكون هي القراء السبعة الذين اشتهروا في العالم الاسلامي الى اليوم ، وقراءاتهم بذلك تراث عام للأمة في المشارق والمغارب . والحق علماء القراءات بهم سبعة آخرين ، وكلهم من قراء القرن الثاني الهجري تقريبا ، ومن زمنهم الى زمننا تراث القراءات واحد ، لا يصيبه أي اختلاف من جيل الى جيل .

ومثل القراءات تفسير الذكر الحكيم ، ففيه تراث مأثور عن الرسول صلى الله عليه وسلم ثم عن صحابته وخاصة أبي بن كعب وعبد الله بن مسعود وعبد الله بن عباس ، وحمله التابعون عنهم الى آفاق الأرض : الى العراق وخراسان والشام واليمن ومصر ، مع بعض اضافات لهم ، وأخذت مادة هذا التفسير المأثور تتضخم من جيل الى جيل حتى سجلها الطبري في تفسيره الضخم لأواخر القرن الثالث الهجري . وتظل مادة هذا التفسير بأعين كل من حاولوا تفسير الذكر الحكيم بعد الطبري من غزنة في أفغانستان الى قرطبة في الأندلس .

وهذا نفسه يلاحظ في الأمهات من كتب الحديث النبوي وشروحها ، ونعرض لكتاب واحد من تلك الأمهات هو صحيح البخاري المتوفى سنة ٢٥٦ فقد شرحه مرارا علماء يمتدون من بست وهراة في أفغانستان الى قرطبة في الأندلس ، مثل أحمد بن محمد الخطابي البستي الأفغاني وابن بطال القرطبي والنووي الدمشقي وشرحه مطبوع ، وشرحه المصريون مرارا كثيرة من أمثال ابن الملقن والبلقيني والدماميني ، ومن شروحهم المطبوعة فتح الباري في شرح صحيح البخاري لابن حجر المتوفى سنة ٨٥٢ وارشاد الساري في شرح صحيح البخاري للقسطلاني المتوفى سنة ٩٢٣ واستمر الصحيح يشرح في الحقب المتأخرة مثل شرح القاري الهروي المتوفى سنة ١٠١٤ وحاشية عبد القادر الفاسي المتوفى سنة ١٠٩١ وشرح على زاده حلمي المتوفى سنة ١٠٦٧ . وكل شارح من هؤلاء الشراح كان يرجع الى الشراح قبله . ولهذا كله دلالتان : دلالة على أن صحيح البخاري بمجرد أن ألفه صاحبه أصبح تراثا عاما مشتركا للعالم العربي جميعه ، ودلالة ثانية هي أن شروحه تحولت بدورها تراثا عاما للأمة ، فما يؤلفه منها شارح في أقصى الشرق مثل بست وهراة يعكف على قراءته العلماء في أقصى الغرب في فاس وقرطبة ، ولو أننا عنينا بأن نجمع كل ما كتب من شروح وأعمال حول صحيح البخاري لشغل ذلك منا عشرات الصفحات . ولعل من الطريف أن نعرف أنه استحال في مصر أثناء العصور الوسطى الى ما يشبه عملا شعبيا ، اذ كان يقرأ في

للمساجد ، ويتجمع أهل القاهرة لسماعه وخاصة فى شهر رمضان ، وكان ذلك يحدث فى كثير من البلدان العربية ، وكانت تعقد بمصر احتفالات كبيرة عند اختتام قراءته ·

ومما يوضح لنا هذا الجانب من وحدة التراث الدينى الروحى المذاهب الفقهية ، ومعروف أن مذهب الامام أبى حنيفة أقدمها وأنه نشأ فى العراق ، وقد نماه فى مصنفات كثيرة تلميذه محمد بن الحسن الشيبانى البغدادى ، وتوالت الشروح تشرح مصنفاته ،ولم يلبث أن ظهر فى المذهب تلميذ مصرى خصب الملكات هو أبو جعفر الطحاوى فكتب مصنفات بديعة حملت عنه الى جميع الآفاق ، وتعاقب فقهاء الأحناف فى العالم الاسلامى ، وتعاقب لهم مالا يكاد يحصى من المصنفات ، وكل مصنف يحاول أن يقرأ جميع ما كتب قبله فى الفقه الحنفى ، ويثبت ما لكل فقيه سبقه ــ منذ أبى حنيفة الى زمنه ــ من رأى أو فتوى فى مسألة من المسائل الشرعية · ويحاول ذلك نفسه فى العصور المتأخرة كتاب الشروح والحواشى ·

ونشأ مذهب الامام مالك فى الحجاز ، وفيه وضع كتابه « الموطأ » الذى كان يلقيه بالمدينة المنورة ، ونمى مذهبه بعده تلميذ له مصرى هو عبد الرحمن بن القاسم فى مصنف فرع فيه على كتاب الموطأ فروعا كثيرة · وعن ابن القاسم أخذ المذهب تلميذ مغربى هو سحنون القيروانى التونسى ونشره فى المغرب جميعه ، وأخذ المذهب عنه أيضا يحيى بن يحيى الليثى فقيه الأندلس وامامها ، وكان قد تتلمذ لمالك ثم تتلمذ لابن القاسم وأخذ عنه كل ما عنده ، وعاد الى قرطبة فنشر المذهب بها وبالأندلس · وامتد فرعان منه الى العراق والشام ، وأخذ كل خالف من فقهاء المذهب يؤلف فيه على مر العصور مستضيئا بكتابات أسلافه ومؤلفاتهم ذاكرا دائما آراءهم وما لهم من اجتهادات واستنباطات ·

وينزل مصر الامام الشافعى وبها توفى ، وتتلقى عنه مذهبه ، ويحمل عنها الى جميع الأمصار الاسلامية ويتكاثر أتباعه لا فى مصر وحدها ، بل أيضا فى الشام والعراق وايران ، ولتلميذيه المصريين : المزنى والبويطى فضل كبير فى نشر المذهب ، وخلفهما عليه أئمة كثيرون فى مختلف الأزمنة مثل أبى اسحق الشيرازى وامام الحرمين الجوينى الخراسانى والرافعى القزوينى والنووى الدمشقى وابن دقيق العيد المصرى ، ولهم ولأمثالهم عشرات الكتب فى المذهب وعشرات الشروح والحواشى ·وحين ترجع الى حاشية فى حقبة متأخرة ترى أسماء أئمة المذهب تتردد جميعا لايغيب منهم أحد مثل من سميناهم ومثل العز بن عبد السلام والرملى ·

وبالمثل كان لمذهب الامام ابن حنبل أئمة كثيرون حملوه عنه ، وقد بدأ ازدهاره ببغداد منذ حياة مؤسسه ، ونمت منه فروع فى العالم الاسلامى وخاصة فى الشام ، وعنيت به مصر واحد ينشط بها منذ زمن الأيوبيين ، ومن كبار أئمته عبد الغنى المقدسى الحنبلى وابن تيمية ·

وكل من يقرأ فى كتب هذه المذاهب الأربعة الأساسية فى الفقه والتشريع وينظر فى مؤلفيها وبلدانهم يلاحظ أنهم موزعون على تلك البلدان لا فرق بين بلدة وبلدة ، اذ يكاد يكون لكل بلدة نصيب من المؤلفين فى هذا المذهب أو ذاك · وتستطيع أن تلاحظ ذلك بوضوح حين تتناول كتب التراجم الخاصة بكل مذهب ، فانك اذا رجعت الى الديباج المذهب لابن فرجون الخاص بفقهاء المذهب المالكى أو الى كتاب تاج التراجم لابن قطلوبغا الخاص بفقهاء المذهب فرحون والى كتاب طبقات الشافعية للسبكى أو الى كتاب طبقات الحنابلة لابن أبى يعلى رأيت توا أن لكل بلدة كبيرة فقهاء فى المذاهب الأربعة ، فاذ أنت اخترت أصحاب مذهب واحد ودرست كتبهم وجدت فقههم واحدا أو قل تراثهم الفقهى واحدا لأنه تراث مشترك ، ولا فرق مثلا بين أصول الفقه الحنفى وفروعه فى بلدة وفروعه وأصوله فى بلدة أخرى ، وقل ذلك نفسه فى بقية المذاهب ·

## - ٢ -

وما قلناه عن وحدة التراث الدينى يصدق على التراث النحوى واللغوى والبلاغى ، أما التراث النحوى فعد فيه كتاب سيبويه ــ منذ ألف ــ المصدر الأساسى لمادته ، وأخذ تلميذه الأخفش الأوسط ومن جاءوا بعده من نحاة المدرسة البصرية يعتمدون عليه ، فاتحين الأبواب للاجتهاد ، مستنبطين كثيرا من الآراء ، مؤلفين فى النحو كتبا كثيرة ·وبالمثل صنعت الكوفة فى النحو ، استحدثت فيه مذهبا شاد الفراء أركانه ، وخلفه نحاة مدرسته يجتهدون ويستنبطون ويؤلفون كثيرا من الكتب ،ثم جدت فى النحو ومدرسة ثالثة ببغداد ، أقام صرحها نحاة مختلفون أهمهم أبو على الفارسى ·

وحين نقرأ فى كتب المدرسة البغدادية الثالثة سنجدها لا تترك رأيا لامام من أئمة المدرستين السابقتين : البصرية والكوفية الا تذكره ، ثم يحاول أئمتها بدورهم النفوذ من خلال ما قرءوه

عند أساتذة المدرستين المذكورتين الى آراء جديدة لم يسبقهم اليها سابق • وبـذلك كان مذهب المدرسة البغدادية يقوم على آرائهم الجديدة من جهة ، وعلى اختياراتهم من آراء نحاة البصرة والكوفة من جهة ثانية • ونشأت بعد هذه المدارس الثلاث مدرستان فى مصر والأندلس ، وقد وضع أئمتهما نصب أعينهم الاختيار من آراء المدارس الثلاث السابقة واستنباط آراء مبتكرة جديدة •

وبذلك تحول كتاب النحو الكبير منذ القرن الخامس الى مايشبه دائرة معارف نحوية كبرى ، فالباب يفتح وتعرض قواعده ومسائله ، وتذكر فيها أراء المدارس الثلاث : البصرية والكوفيـة والبغدادية ، ويقارن مؤلفه بين تلك الآراء المختلفة لأئمتها ، ويختار لنفسه منها مايراه أكثر سدادا ، ويضيف الى اختياره ما يهديه اليه فكره واستنباطه من آراء جـديدة • واقـرأ فى شرح ابن يعيش الحلبى على كتاب المفصـل فى النحو للزمخشرى الخـوارزمى أو فى شرح الرضى الاسـترابادى الطبرستانى على الكافية لابن الحاجب المصرى أو فى كتاب التسهيل وشرحـه لابن مالك الأندلسى أو فى كتاب ارتشاف الضرب أى عسل النحو لأبى حيـان الأنـدلسى أو فى مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب لابن هشام المصرى أو فى همع الهوامع للسيوطى أو فى حاشية الصبان على الأشمونى ، فستجد نفسك أمام موسـوعات نحوية كبرى ، تساق فيها آراء جميع النحاة : بصريين وكوفيين وبغداديين وأندلسـيين ومصريين ، حتى لتعجب أشد العجب من قدرة هؤلاء المؤلفين النابهين عـلى جمع هذا التراث النحوى الهائل منذ سيبويه الى زمن كل منهم تقدم الزمن أو تأخر ، وما ذلك الا لأنه كان تراثا واحدا ، وهو تراث اشتركت فيـه الأمة العربية بجميع نحاتها من أقصى الشرق فى خراسان الى أقصى الغـرب فى الأندلس ، حتى ليخيل اليك كأن النحاة الماضين من جميع البلدان العربية وعلى مر الأزمنة عاشـوا فى بلدة كبيرة واحدة ، فكل نحوى يعرف الأئمة السابقين له فى مختلف بلدانهم ، وكأنهم مواطنون له يواطنونه فى بلدته ، ويعايشهم يوميا ويخالطهم فى غدوهم ورواحهم ومحاضراتهم واملاءاتهم • ولـذلك كنت دائما تجد العالم العربى ــ لا فى علم النحو وحده بل فى كل العلوم وخاصـة الدينية ــ حين يبرح اقليمه الى بلدة فى اقليم آخر لا يشعر أنه غريب، اذ كثيرا ما يجد شهرته سبقته اليها ، وربما سبقته اليها بعض مؤلفاته ومصـنفاته ، فاذا علماؤها يرحبون به ، واذا هو يجد طلابا يريدون الاستماع اليه ، وسرعان ما يستديرون حول حلقته لاستماع دروسه •

ونضرب لذلك مثلا : أبا حيان النحوى فانه حين ترك موطنه : الأنـدلس الى القـاهرة فرض له علماؤها وظيفة فى أحد المساجد واستدار حوله الطلاب يستمعون الى ما يلقيه ، وهو نفسه ماحدث لكثيرين من العلماء قبله وبعـده ممن نزلوا فى القاهرة ، واتخذوها موطنا لهم ومقاما ، وهـم يعدون بالعشرات ،ولم يـكن ذلك يحـدث فى القاهرة وحدها ، بل كان يحـدث فى كل مدن العالم العربى ، فهو عالم واحد ، علمه دائما واحد وتراثه واحد •

وعلى نحو ما رأينا من وحدة التراث فى النحـو كانت تعم نفس الوحدة فى التراث اللغوى وكتبه ومعاجمه ، فمن يؤلف معجما أو كتابا لغويا يضع الكتب اللغويه والمعاجم السـابقة نصـب عينه يستمد منها مادته ، ونمثل لذلك بمعجم تهذيب اللغة للأزهرى المتوفى سنة ٣٧٠ للهجرة ، فقد ذكر فى مقدمة معجمه أئمة اللغة الذين نقل عنهم المادة اللغوية مترجما لهم ترجمات موجزة مـع ذكر كتبهم التى انتفع بها فى معجمه ، وقد ذكرهم واحدا واحدا حتى بلغوا أربعة وثلاثين عالما لغويا فى مقدمتهم الخليل بن أحمد صاحب معجم العين ونص على سبعة أئمة آخرين لم يبلغوا فى الثقـة مبلغ الأولين ، وعد منهم ابن دريد صاحب معجم الجمهرة ، وقال انه نقل عنه حروفا يسيرة •

ومن أروع ما يصور التواصل الوثيـق فى التراث اللغوى كتاب المخصص فى اللغـة لابن سيده المصرى المتوفى سنة ٤٥٨ وهو معجم بحسب الموضوعات والمعانى لا بحسب الألفاظ والكلمات ، ونراه فى مقدمته يذكر حشدا ضخما من مصادره، فى مقدمتها كتب الأصمعى فى السـلاح والابـل والخيل وكتب أبى زيد فى الغرائز والجـرائم وكتب أبى حـاتم السـجستانى فى الأزمنـة والحشرات والطير وكتابات أبى عبيد القاسم بن سلام فى غريب الحديث والمصنف وكتابات ابن شميل فى الصفات وغـريب الحديث وكتب ابن الأعرابى فى النوادر وأبيات المعانى والخيـل وكتب ابن السكيت فى اصلاح المنطق والألفـاظ والفرق والأصـوات والزبرج والمثنى والمكنى والمبنى والمؤاخى والممدود والمقصور ، وكتب أبى حنيفة الدينورى فى النبـات والأنواء وكتابـات ثعلب فى الفصيح والنوادر وكتب المبرد فى المذكر والمؤنث وغيره وكتب ابن قتيبة فى الأشربة ومعانى الشعر والأنواء وغريب القرآن وغريب الحـديث والميسر والقداح وكتب اللحيانى فى اللغة وكتابا كراع المصرى : المنضد فى اللغة ومختصره المجرد، وبجانب هذه الكتب والدراسات اللغوية الخالصة

يذكر ابن سيده المعاجم التى استعان بها فى تأليف مخصصه ، وهى معجم العين المنسوب الى الخليل ومعجم الجمهرة لابن دريد وكتاب البارع لأبى على القالى وكتاب الزاهر فى معانى كلمات الناس لأبى بكر الأنبارى .

ويتبين من هذا السرد الذى وضعه ابن سيده فى مقدمة مخصصه لكتب اللغة التى اطلع عليها أنه لم يترك كتابا قيما فيها لمؤلف فى طول العالم العربى وعرضه الا اطلع عليه وأفاد منه ، ولم يكتف فى مادة كتابه بمعاجم اللغة وكتبها الخاصة، فقد ذكر فى مقدمته أنه رجع الى كتب نحوية مختلفة فى مقدمتها كتاب سيبويه ، وكتاب الايضاح فى النحو لأبى على الفارسى وكتاب الحجة فى علل القراءات السبع التى دونها أستاذه ابن مجاهد فى كتابه السبعة فى القراءات وأيضا كتب املاءاته مثل الحلبيات والبغداديات والشيرازيات والبصريات الى غير ذلك من كتبه ، وشرح السيرافى على كتاب سيبويه وكتابات ابن جنى فى الخصائص وسر الصناعة ، وشرح كتاب سيبويه للرمانى وتفسيره للقرآن .

وهذا عالم واحد من علماء اللغة فى أقصى الغرب بمرسية فى الأندلس يحاول أن يؤلف كتابا فى اللغة فيجمع له كل الكتب والمعاجم اللغوية التى ألفت فى البلاد العربية حتى أقصى الشرق . ولعل فى ذلك ما يدل بوضوح على أن التراث اللغوى كان تراثا مشتركا بين جميع البلدان العربية وأن رفوف مكتبة من المكتبات الكبرى فى تلك البلدان لم تكن تخلو من كتاب قيم من كتبه . وكأن الوطن العربى جميعه ازاء التراث كان ــ كما قلنا ــ بلدة كبيرة واحدة ، يتعارف أهلها على كل سكانها السابقين ، حتى كأنهم لا يزالون بينهم أحياء ،وهم يقرءون ما يؤلفون لهم ويصنفون .

وهذه الوحدة فى التراث نلتقى بها فى علوم البلاغة ، فمنذ وضع الجاحظ أصولها الأولى وتلاه ابن المعتز يضع علم البديع أحد علومها ومحسناته تكاثر علماؤها ومصنفوها من مثل قدامة وابن وهب وابن طباطبا وأبى هلال العسكرى وابن سنان الخفاجى . ويضع عبد القاهر الجرجانى علم المعانى ويعطى علم البيان بتشبيهاته واستعاراته ومجازاته صيغته النهائية . وتضاف الى المحسنات التى ذكرها ابن المعتز محسنات جديدة . وتتحول تلك المحسنات وقواعد علمى البيان والمعانى عند عبد القاهر الى ما يشبه نجوما قطبية يستضىء بها فى جميع البلدان العربية من قاموا على التراث البلاغى من أمثال الزمخشرى والخوارزمى والفخر الرازى والزملكانى الدمشقى والتنوخى البغدادى وابن الأثير الموصلى ويحيى بن حمزة اليمنى

واذا مضينا بعد هؤلاء البلاغيين الأعلام الى عصر المتون والشروح وجدنا الخطيب القزوينى الدمشقى داراوتدريسا يؤلف فى البلاغة متنا طريفا يسميه متن التلخيص ، وسرعان ما يتجرد غير عالم فى البلدان الاسلامية لشرحه ، فيشرحه فى أقصى الشرق السعد التفتازانى ويضع على شرحه السيد الجرجانى حاشيته ، ويشرح المتن أيضا عصام الدين الاسفراينى الخراسانى ، ويشرحه أحد علماء المغرب ، ويشرحه بهاء الدين السبكى المصرى . فالتلخيص تراث بلاغى عام ، ليس تراث دمشق وحدها ، بل هو تراث جميع البلدان العربية ، وكل بلد يتجرد منها عالم لشرحه

ومن يرجع الى مقدمة شرح السبكى على متن التلخيص يجده يذكر انه استعان فى شرحه بثلاثمائة كتاب ، وكثير منها لا نعرفه ، لأنه لا يزال مخطوطا محفوظا على رفوف المكتبات الكبرى أو لأنه سقط من يد الزمن ، ومما ذكره وهو مطبوع بين ايدينا كتاب البديع لابن المعتز واعجاز القرآن للرمانى والصناعتين لأبى هلال العسكرى والكشاف للزمخشرى وسر الفصاحة لابن سنان الخفاجى والوساطة لعلى بن عبدالعزيز الجرجانى والبديع لابن منقذ ودلائل الاعجاز واسرار البلاغة لعبد القاهر ونهاية الايجاز للفخر الرازى والمثل السائر لابن الأثير والمصباح لبدر الدين بن مالك والتبيان لابن الزملكانى والأقصى القريب للتنوخي وشرح بديعية صفى الدين الحلى وشروح كتاب المفتاح للسكاكى من مثل شرح قطب الدين الشيرازى والترمذى والكاشى الى غير ذلك من مصادر ــ كثيرة انتفع بها السبكى فى شرحه .

ولعل فى ذلك كله ما يصور مدى وحدة التراث البلاغى ، فكل ما الف فى البلاغة وعلومها وكل ما اتصل بها من كتابات فى النقد وعلم الأصول والنحو ــ كما صرح بذلك السبكى فى مقدمة شرحه ــ يصبح مادة له فى صنع هذا الشرح ، واذا أنت أخذت تقرؤه وجدت علماء البلاغة معروضين عليك عرضا علميا دقيقا منتهى الدقة ، كل عالم وأفكاره وما اكتشفه من قواعد البلاغة ومن محسنات البديع . ولايخطئك أبدا أن تعرف لهذا العالم أو لذاك أفكاره وآراءه داخل هذا التراث البلاغى الممتد نهره الكبير من أواسط آسيا الى المحيط الأطلسى ، كما لا يخطئك ابدا أن تشعر بوحدة تسود هذا التراث .

## - ٣ -

ولم تقف هـذه الوحدة عند تراثنا الروحى وعلومه ولا عند تراثنا النحوى واللغوى والبلاغى وما اتحم به من العلوم ، بل امتدت أيضـا الى تراثنا الذى اتصل بعـلوم الأوائل : الفلسـفة والطب والطبيعة والكيمياء والرياضة ، فبمجرد أن ترجمت هذه العلوم الى العربية فى القرنين الثانى والثالث للهجرة تحولت سريعا تراثا واحدا مشتركا بين جميع الأقطار العربية . ومعروف أن حركة الترجمة للفلسـفة والعلوم أخـذت تنشط فى بغداد بقوة اذ اهتـم بهـا خلفـاء بنى العباس وكافأوا عليها المترجمين مكافئات كبيرة ، فاندفعوا يترجمون وينقلون الى العربية كل ما استطاعوا من كنوز علمية حتى كأنه لم يبق كتاب مهم يونانى أو فارسى أو هنـدى الا ترجمه النقلة ، وقد أكبوا على العربية يتزودون منها أزوادا كبيرة ، حتى يتقنوا النقل ويحكموه . ويقال ان النقل أولا كان نقلا حرفيا ، حتى اذا كان عصر المأمون أخذ المترجمون ينقلون جملة المعنى ، فالمترجـم لكتاب يقـرأ الفقرة فيه ويتمثلها ثم ينقلها الى العربية . وكانت الحركة من الخصـب بحيث تـكون سريعـا للعرب عـالم كيميائى كبير ، هو جابر بن حيان الذى عاش فى القرن الثـانى الهجرى وترك فى الكيميـاء رسائل أصبحت أسس هذا العلم وأصوله فى العربية . وتتسع الحركة العلمية والفلسـفية فى عصر المأمون ، فيظهر عالم رياضى فذ هو الخوارزمى واضع علم الجبر لأول مرة فى تاريخ الرياضيات ، كما يظهر أول فيلسـوف عربى بالمعنى الدقيق لكلمة فيلسـوف ، ونقصـد الكندى . وظهـر بعـد الكنـدى والخوارزمى وجابر بن حيان فلاسفة وعلمـاء عرب لا يكادون يحصون عدا

ولسنا بمجال الحديث عن مدى ازدهار تلك الحركة الضخمة الكبيرة وما نشـأ عنهـا من فلاسفة نابهين فى مجالات الفلسفة وعلمـاء أفذاذ فى مجالات الرياضة والكيمياء والطبيعة والطب انما نريد أن نلفت الى أن كل علمائنا وفلاسفتنا فى الاقطار العربية كانوا يتعاملون بلغة علميـة وفلسفية واحدة : لغة مصطلحاتها الفلسفيـة والعلمية واحدة ، ولا خلاف فى أى مصطلح بين والرازى والفـارابى وابن سـينا فى الشرق يشتغل بعـلوم الأوائل • ومن يقـرأ الكنـدى والـرازى والفـارابى وابن سـينا فى الشرق يستطيع أن يقـرأ بسهولة أيضـا ابن باجـة وابن رشد وابن طفيل فى الغرب . وعلم كعلم الطب الذى أودعه ابن سينا كتابه القانون لايجد المتخصص فى الطب بالشـام مثـل ابن القف وبمصر مثل ابن النفيس وبالأندلس مثل ابن زهر ولا بأى بلد عربية أخرى فى مختلف الأزمنـة الماضية أى صعوبة فى تمثل كل ما كتب لأنه كتبه بنفس المصـطلحات التى كانت متداولة للطب فى العالم العربى .

وعلى هذا النحو كان ما يؤلفه عالم فى الطب أو غير الطب وكل ما يحويه فى علمه من تجـارب ويحصل عليه من نتائج يشـيع عنه فى الأمـة العربية ويتدارسـه أبناؤها فى كل بلد ، وبالمثل كان ما يكتبه فيلسوف فى ايران أو فى بغداد أو فى أى قطر عربى يشيع فى الأقطار الأخرى، مما هيأ لنهضة فلسفية وعلمية كبرى ، اذ تعاون علماء الأمة وفلاسـفتها فى كل فـرع من فروع العلم وفى كل جوانب الفلسفة واتجاهاتها ، وكل تال يأخذ عن سـابقه ويؤسس على علمه ان كان عالما وعلى فلسفته ان كان فيلسوفا ، مما هيأ بقوة لأن تصبح الفلسفة ويصبح العلم فى الأمة تراثا مشتركا ، بل تراثا واحدا

**ومما يدل بعمق على احساس الأمة بوحـدة هذا التراث وأنه يتشبث بذاتيتها وشخصيتها اننا نجد عرب الأندلس يتمسكون به ، ولايحاولون اى محـاولة فى الاسـتقلال بحركة علميـة أو فلسفية أساسها الترجمة عن اللاتينية ، وكان تراثها معروفا فى الأندلس قبل دخولهم اليها، غير أنهم لم يفكروا فى نقل هـذا التراث الى العربية ، وكأنهم آثروا التمسك فى قوة بالتراث المترجم المشرقى وما أضاف اليه علماء المشرق وفلاسفته ، مما أحاله تراثا للأمة ، تراثا مشتركا، لا تختص به بلدة دون بلدة ولا فيلسـوف دون فيلسوف ولا عالم دون عالم فى محيط الأمة من أقصى الشرق الى أقصى الغرب .**

وبذلك كانت الفلسفة العربية فلسفة مشتركة، وبالمثـل كان العـلم العـربى علما مشـتركا ، بحيث يحس العـالم العـربى احساسا قويا بأنه حلقة فى سلسلة متصلة ، وهى سلسلة كمـا تصله بأسـلافه تصله بمعاصريه ، فاذا هو يقرأ لهم ما يؤلفونه ، ومن أغرب الأشياء أن كانت الكتب تنقل فى تلك الحقب الماضـية بسرعـة قد لا نتصورها الآن ، ويبدو ان عمل الوراقة كان واسعا جـدا وأن الوراقين كانوا بمجرد أن يكتبوا كتابا لعـالم ينشرونه فى أوسـع نطاق ، وقد ساعدت على ذلك الرحلة السنوية المتصلة من جميع الأقطار العربية الى المدينتين المقدستين فى الحجـاز ، فكان العلمـاء يمرون بالوراقين ويأخذون منهم الكتب الجديدة .

وكان العلماء يتراسلون ، علماء الفقه وغيرهم، وبالمثل أصحاب علوم الأوائل كما كانوا يسمونها،

اصحاب الفلسفة والطب وغيرهما ، وقد يرحل عالم عن وطنه الى وطن عالم آخر ليناقشه فى هذه المسألة من العلم او تلك وليراجعه فى بعض آرائه ، وربما بقى فى البلدة الجديدة فترة يناظر عالمها ويطارحه فى بعض المسائل ثم يعود الى بلده ، كما صنع ابن بطلان طبيب بغداد فانه رحل منها الى القاهرة ليلقى طبيبها على بن رضوان ، وكانت قد كثرت المراسلات والمحاورات بينهما فى بعض مسائل طبية وفلسفية . ونزل ابن بطلان مصر لهذه الغاية سنة ٤٤١ للهجرة ومكث بها ثلاث سنوات يناقش ابن رضوان فى بعض الأمراض والأدواء . ولعل فى ذلك دليلا واضحا على ما نقول من ان لغة الطب كعلم من العلوم العربية كانت واحدة، وبالمثل كانت مصطلحاته والا ما استطاع هذان الطبيبان : البغدادى والمصرى التفاهم ، ولو أن ما ثقفه احدهما من علم الطب وتراثه كان مختلفا فى لغته ومصطلحاته عما ثقفه الآخر ما اجتمعا ولا التقيا ولا تراسلا ولا اشتركا فى مناظرة طبية . وهذا نفسه يلاحظ فيمن كانوا يرحلون عن بلدانهم رحيلا نهائيا الى بلدان اخرى ويستقرون بها ،ونقصد العلماء من أمثال ابن الهيثم عالم الطبيعة المشهور فانه هاجر من بلدته البصرة الى القاهرة وأقام بها الى وفاته يفيد منه الطلاب والعلماء والمتفلسفة بلغة الفلسفة والعلم التى كانت قد اصبحت لغة مشتركة بين الأقطار العربية . وبعد نحو قرنين من هجرته هاجر الى القاهرة ابن البيطار المالقى الأندلسى، وقد جعله سلطانها الكامل رئيسا على جميع العشابين بمصر . وطبيعى أن كانت لغته العلمية نفس لغتهم ، وهو يعد أهم صيادلة العالم العربى . وهكذا يضاف اسمه وتضاف شهرته الى العالم العربى لا الى موطنه القديم الأندلسى ولا الى موطنه الحديث مصر ، وكان العالم فى أى بلد عربى لم يكن عالما لبلده فحسب ، بل كان عالما للأمة العربية جميعها ، فعلمه لجميع بلدانها لا فرق بين بلد وبلد .

ولم يهيىء ذلك لوحدة فى التراث العلمى فحسب ، بل هيأ لنهضة علمية كبيرة ، اذ تعاونت عقول كثيرة على الرقى بكل علم ، بحيث كان علماؤنا يشعرون بأنهم علماء عالم واحد تعددت اقطاره ، ولكل قطر دولته السياسية ، اما فى العلم فكانوا جميعا يشعرون بانهم علماء قطر واحد ، بل علماء مؤسسة علمية واحدة تمتد اطنابها حتى تشمل الوطن العربى جميعه . ويدل على ذلك أوضح الدلالة أن اسلافنا حين ترجموا لعلمائهم المختصين بعلوم الأوائل ولفلاسفتهم لم يخصوا علماء اى بلدة وفلاسفتها بكتاب خاص تنفرد به ، بل جمعوا علماء كل البلدان العربية وفلاسفتها فى كتاب واحد اعتقادا منهم بأنهم مشتركون فى تراث واحد وان وحدة علمية جامعة تضمهم لا فرق بين ايرانى وعراقى وشامى ومصرى واندلسى ، فهم جميعا علماء عالم واحد وتراث علمى واحد .

- ٤ -

وعلى نحو ما كانت تعم فى العالم العربى وحدة فى التراث الروحى والعلمى بجميع فروعه كانت تعم وحدة قوية فى التراث الأدبى شعرا ونثرا ، اما الشعر فقد ظلت تقاليده راسخة على مر الأزمنة ، اذ ظل نظام قصيدته القديم باوزانه وقوافيه . وحقا ظهرت عند العباسيين وفى الأندلس أنماط جديدة من الشعر المزدوج والمخمسات أو المسمطات والرباعيات والموشحات ، ولكنها جميعا تخلقت فى احشاء القصيدة التقليدية ، تخلقت من موسيقاها ومن معانيها وصورها وصياغتها . ولعل هذا هو الذى كتب لهذه الأنماط الجديدة أن تحيا وتزدهر بجانب القصيدة الأم التقليدية وبمجرد أن ظهرت هذه الأنماط شاعت وانتشرت فى العالم العربى جميعه ، واصبحت فى كل قطر عربى جزءا لا يتجزأ من شعره وفنه . ونفس الموشحات — وهى اكثر هذه الأنماط تجديدا — اخترعها فى رأى بعض الباحثين الأندلسيون ، ومع ذلك لم يضعوا عروضها ، انما الذى وضعه شاعر مصرى هو ابن سناء الملك فى كتابه المشهور : « دار الطراز » وهو يقوم فى وضع عروض الموشحات مقام الخليل بن احمد فى وضع عروض الشعر العربى . وهو — بما نظم من موشحات — يعد رمزا لدورة جديدة لها يتفوق فيها هو وغيره ممن خلفوه من المشارقة أمثال أحمد بن حسن الموصلى وابن مظفر والعزازى وابن نباته المصريين وصفى الدين الحلى العراقى على كثيرين من وشاحى الاندلس فلم تعد الموشحات فنا خالصا للأندلسيين ، بل اصبحت فنا شعريا عربيا عاما أو تراثا شعريا للعرب جميعا .

وحتى الأزجال العامية تبتكرها الأندلس وتشيع منها الى العالم العربى ، ويقول ابن سعيد فى منتصف القرن السابع الهجرى انه رأى ازجال ابن قزمان اكبر زجالى الأندلس تروى ببغداد اكثر من روايتها بالمغرب ، وهو لا يريد بالمغرب بلاد المغرب وحدها ، بل يريد ايضا الأندلس . وبمجرد أن انتقلت ازجال الأندلس الى المشرق حاكاها المشارقة وابدعوا فيها ، فحتى الشعر العامى لبلد عربى يصبح تراثا

عربيا عاما لجميع البلدان العربية . وتصدى صفي الدين الحلي للأزجال ووضع فيها وفي انماط الشعر العامية مثل المواليا والقوما والكان وكان كتابه « العاطل الحالي »

ولعل في هذا كله ما يصور - من بعض الوجوه - وحدة التراث الشعري عند العرب على مر الزمن واذا أنت حاولت أن تقرن معاني الشعر وصوره في العصر العباسي الأول الى العصور الماضية او حاولت ان ترد معاني العباسيين الخالفين الى معاني الشعراء السالفين منهم وجدت مالا يحصى من التماثل والتشابه في المعاني والصور جميعا . وقد نهض من قديم بهذه المهمة نقاد العرب فيما اسموه بالسرقات محاولين ان يرجعوا كثيرا من معاني الشعراء واخيلتهم الى سابقيهم او معاصريهم من الشعراء ، وكتبوا كتبا مستقلة في سرقات أبي تمام وفي سرقات البحتري منه وفي سرقات المتنبي منهما وتحدثوا طويلا عن سرقات ابي نواس وبشار وابن المعتز وغيرهم من شعراء العصرين : العباسي الأول والثاني . وقديما نقدت هذه التسمية وقلت انه ينبغي أن يوضع للسرقات اسم جديد يدل عليها ، واقترحت اسم التحوير الفني وقلت انه من حق كل شاعر أن يتناول بعض معاني الشعراء الذين سبقوه ، ويحور فيها تحويرات شتى حسب ملكته في معاني التراث الشعري العربي وصوره ، الفنية . وعلى كل حال لاحظ القدماء هذه الشركة وهي شركة تدل على أن تلك الصور والمعاني تتجدد دائما وأن وحدة مستمرة تسري فيها ، مهما اختلفت الاعصار وتفاوتت الأقطار .

وخذ مثلا كتاب الذخيرة لابن بسام ، وهو طائفة من المجلدات تترجم تراجم كبيرة لشعراء الأندلس ، واقرا فيه فانك ستجد ابن بسام - في أقصى الغرب - يحس بقوة هذه الوحدة بين شعراء الأندلس وشعراء المشرق ، اذ يحاول محاولة بارعة في أثناء الترجمة للشاعر الأندلسي أن يدلنا على معارضته لكبار الشعراء في المشرق ، فتلك القصيدة عند ابن زيدون أو عند غيره من الأندلسيين صنعت معارضة لأبي تمام أو لأبي نواس أو بشار أو للبحتري أو لابن الرومي او لابن المعتز او للمتنبي او للشريف الرضي او لأبي العلاء او لغيرهم من شعراء المشرق . ولا يقف ابن بسام في بيان هذا الجانب لشعراء الأندلس عند معارضاتهم العامة لقصائد المشارقة ، بل يأخذ في بيان تحويراتهم - أو كما كانوا يسمونها سرقاتهم - لمعاني الشعراء العباسيين واخيلتهم من أمثال من سميناهم . وبحق يقول ابن بسام في مقدمة ذخيرته : « ان أهل هذا الأفق (الأندلس) أبوا الا متابعة أهل المشرق يرجعون الى اخبارهم المعتادة رجوع اهل الحديث الى قتادة حتى لو نعق بتلك الآفاق غراب أو طن بأقصى الشام والعراق ذباب ، لجثوا على هذا صنما ، وتلوا ذلك كتابا محكما »

ولم يكن هذا شأن الأندلس وحدها ، بل كان شأن جميع البلاد العربية ، فقد اكبت على التراث الشعري واستوعبته وتمثلته ، ولم تبق بلدة في العالم العربي الا ضمته الى صدرها ، وحافظت بقوة على تقاليده ، وهي ليست المحافظة التي تعني الجمود ، فقد كانت تجدد فيه وتولد وتفرع فروعا مونقة على نحو ما حدث في الأندلس نفسها ، فانها جددت وابتكرت في كثير من معاني الشعر وأفكاره وصوره ، وامتد تجديدها الى الأوزان والقوافي ، فزاوجت بينها وخالفت واستحدثت الموشحات ، ولكنها لم تنفصل بها عن التراث الشعري العربي ، بل مضت تتوغل فيه وترتبط به وتستظهر رواسبه المعنوية والتصويرية ، بحيث شاعت موشحاتها في البلدان العربية ، ولم تعد محتكرة لها ولا موقوفة عليها اذا أصبحت حقا عاما من حقوق التراث الشعري العربي .

وهذه الوحدة الوثيقة للتراث الشعري عند العرب وكل ما يجد فيه ترى في صور مختلفة ، منها أن نجد المترجم لشعراء اقليم عربي لا يلبث أن يترجم لشعراء جميع الأقاليم العربية وبدأ ذلك الثعالبي في كتابه « اليتيمة » فانه ترجم فيه لجميع شعراء الاقطار العربية موزعا لهم على بلدانهم من خراسان الى الأندلس ، وتبعه الباخرزي يصنع صنيعه في كتابه « دمية القصر » وصنع مثلهما الحظيري في كتابه « زينة الدهر وعصرة أهل العصر » وبالمثل الف العماد الأصبهاني كاتب صلاح الدين الأيوبي موسوعته الكبرى : « الخريدة » عن شعراء البلدان العربية في القرن السادس الهجري ، وقد نشر منها خمسة مجلدات عن العراق وثلاثة مجلدات عن الشام والجزيرة العربية واثنان عن مصر واثنان عن المغرب والأندلس . وجميع هؤلاء الشعراء - في راى العماد الأصبهاني ومن سبقوه الى هذا المنهج في التأليف - انما هم شعراء أمة واحدة ، وأشعارهم تمثل تراثا واحدا ، مهما ابعدوا في بلدانهم شرقا أو غربا، وكأن كل شاعر منهم ليس شاعر بلده وحده وانما هو شاعر البلدان العربية بأمرها ، فلكل بلد فيه حظ مقسوم .

ولعل المتنبي أهم شاعر يصور ذلك الى ابعد مدى ، فانه لم يكن يوما شاعر الكوفة

مسقط راسه وحدها ، ولا شاعر العراق وحده، فقد شغل العرب جميعا منذ ظهوره ، وأخذوا يروون شعره ويحفظونه ويتداولونه وينشدونه منذ حياته الى اليوم ، ويخيل الى الانسان انه لم تبق بلدة كبيرة فى العالم العربى الا تجرد منها شارح أو اكثر لشرح شعره وروايته للناس . ولن نستطيع أن نذكر كل شراحه ، فهم عشرات موزعون على البلاد العربية ، منهم ابن جنى الموصلى العراقى وابن فورجه البروجردى الايرانى وأبو العلاء المعرى وسمى شرحه معجز أحمد والواحدى الايرانى والخطيب التبريزى وعبد القاهر الجرجانى والافليلى وابن سيده الأندلسيا نوالمصيصى المصرى وابن القطاع الصقلى وابن المستوفى الاربلى الموصلى . وبالمثل لم تكن تخلو بلدة عربية من كتابة دراسة عنه ، ومن اهم الدراسات التى تناولت شعره الرسالة الحاتمية لأبى على الحاتمى البغدادى ورسالته الثانية المسماة الموضحة، وهما منشورتان ، والوساطة بين المتنبى وخصومه لعلى بن عبد العزيز الجرجانى والمنصف لابن وكيع التنيسى المصرى والابانة للعميدى ، وهو أيضا مصرى وابيات المعانى للقزاز التونسى . وتتوالى دراسات كثيرة حتى نلتقى بكتاب تنبيه الأديب على ما فى شعر أبى الطيب من الحسن والمعيب لباكثير الحضرمى وكتاب تنبيه ذوى الهمم على مآخذ ابى الطيب من الشعر والحكم للزمزمى المكى وكتاب الصبح المنبى فى الكشف عن حيثية المتنبى للبديعى الدمشقى . ومنذ وجد المتنبى لايكاد يصنف كتاب فى النقد او البلاغة الا ويقتطف مؤلفه ازهارا من شعره

والمتنبى بذلك كله يصور وحدة قوية للتراث الشعرى العربى ، وكأن شعره لواء كبير أظل العرب من أواسط آسيا الى جبال البرانس ، ولا يزال يظلهم الى اليوم واجدين فيه صورة نفوسهم وروح آبائهم وعواطفهم ومشاعرهم وكل ما الم بخواطرهم من أحاسيس قوة ومجد وكل ما شغفوا به من عروبتهم وما يتصل بها من مشاعر العزة والكرامة والترفع عن الدنايا والطموح الى المثل الحميدة .

وهذه الوحدة المنبثقة فى التراث الشعرى تنبث أيضا فى التراث النثرى بحيث لم يكن يظهر كاتب كبير فى بيئته الا وتتسامع به البيئات الأخرى ، وما تلبث ان تتخذ الأسباب الى نقل فرائده وبدائعه وخير ما يصور ذلك ما يروى عن زائر اندلسى للجاحظ فى البصرة من أنه قال له أن الأديب يعظم عند أمرائنا اذا رأوه يعنى برواية رسالتك : التربيع والتدوير، وهى رسالة تعد فى الذروة من أعمال أسلافنا الأدبية ، وناهيك بالجاحظ وروعة بيانه . والمهم أن آثار الجاحظ كانت قد نقلت الى الأندلس فى أقصى الغرب ، وهو لا يزال على قيد الحياة ، اذ كانت قد رحلت هذه الرحلة الطويلة مع المعجبين به وبأدبه . ومعنى ذلك أن الجاحظ فى حياته لم يكن أديب البصرة وحدها ولا أديب بغداد وحدها اذ كان يلم بها ، ولا أديب العراق وحده ، بل كان أديب العالم العربى جميعه . وقل ذلك نفسه فى ابن المقفع صاحب الأدب الكبير والصغير ومترجم كليله ودمنة . وقله أيضا فى غير ابن المقفع والجاحظ من الكتاب العباسيين — حتى اذا ظهر ابن العميد واتخذ لنفسه أسلوبا متميزا بالسجع والمحسنات البديعية ، تبعه فيه كتاب ايرانيون وعراقيون كثيرون مكونين معه مدرسة نثرية ، — سرعان ما عم أسلوبها البلاد العربية أينما اتجهت شرقا أو غربا ، الى أن ظهرت مدرسة القاضى الفاضل بمصر مضيفة التورية ومحسنات بديعية مختلفة فعم أسلوبها بدورها جميع الأقطار . ولا ننسى مقامات بديع الزمان والحريرى ، فقد تداولتهما جميع البلدان العربية ، ولم تكد تخلو بلدة من كتاب يقلدونهما ويصوغون مقامات على نمط مقاماتهما ، وهم يعدون بالعشرات ، وكل ذلك كان يتحول تراثا نثريا للامة — وهكذا عالم واحد فى النثر وفى الشعر ، بحيث لا تكاد تقرأ قصيدة فى العصور المتأخرة الا وترى العصور السالفة من خلالها سواء فى الصور أو فى المعانى والأفكار ، وكذلك الشأن فى المقامات والرسائل والأعمال النثرية ، فكلها تنزع عن أقواس واحدة وما هذه الأقواس الواحدة الا هذه الوحدة المتغلغلة فى التراث الشعرى والنثرى .

## — ٥ —

ومما يوضح هذه الوحدة فى التراث العربى شعرا ونثرا ما أشرنا اليه فى حديثنا عن المذاهب الفقهية وعلوم الأوائل من كتب التراجم ، فقد ترجم الأسلاف لكل أصحاب مذهب فقهى على حده ، وجمعوا أصحاب علوم الأوائل معا فى كتب خاصة بهم ، وأفردوا كتبا لتراجم المفسرين والقراء والمحدثين أو الحفاظ للحديث النبوى والنحاة . فكل فئة علمية افردوها أو خصوها بكتب تترجم لأصحابها دون ملاحظة بلدانهم واعصارهم ، لا فرق بين علماء بلد وبلد ولا بين علماء عصر فى هذا العلم أو ذاك . وتجرد قوم لتأليف كتب تراجم عامة مثل معجم الأدباء لياقوت ووفيات الأعيان لابن خلكان وفوات الوفيات لابن شاكر والوافى بالوفيات للصفدى ، وفى

هذه الكتب تساق تراجم العلماء والأدباء من كل صنف ، ويساق معها تاريخ دقيق لكل عالم أو شاعر أو كاتب دون نظر الى بلده أو زمنه ، وانما دفع هؤلاء المؤرخين الى ذلك شعورهم العميق بأن أصحاب هذه التراجم جميعا شركاء في تراث واحد ، ليكن علما دينيا أو لغويا أو نحويا أو بلاغيا ، أو ليكن شعرا أو نثرا ، فجميعه تراث واحد ، وهم لذلك يترجمون لهم أبجديا واحدا بعد آخر ، متنقلين مثلا من لغوى الى محدث الى شاعر الى فقيه دون ملاحظة أى ترتيب زمانى أو مكانى . وسار فى نفس المنهج والاتجاه من جمعوا تراجم القرون المتأخرة من الثامن الى الثانى عشر ، فلكل قرن من هذه القرون كتابه الخاص بعلمائه من كل نوع وأدبائه من كل لون ، وهم مجموعون من العالم العربى جميعه من شرقيه الى غربيه دون أى استثناء لبلد أو لعالم أو لشاعر أو لكاتب ، اذ هم جميعا حملة العلم والأدب فى الوطن العربى جميعه ، وينبغى أن يكون لكل منهم مكانه فى الكتاب ، وعادة يكون الكتاب كبيرا فى مجلدات .

وهو شيء يعز على الفهم تبين طريقة استيفاء ذلك واستقصائه ، اذ نجد مثلا ابن حجر فى كتابه « الدرر الكامنة فى أعيان المائة الثامنة » لا يكاد يترك عالما بارعا ولا أديبا نابها فى العالم الا ويترجم له فى كتابه بحيث يستطيع أن يستخرج منه الباحث فى الحركة العلمية أثناء القرن الثامن الهجرى لأى قطر عربى من الأقطار كالاندلس ، صورة هذه الحركة فيه وأهم أعلامها فى مختلف العلوم ، وبالمثل يستطيع الباحث فى الحركة الأدبية بنفس القرن أن يرسم منه صورتها واهم الشعراء والكتاب فى أى بلد من البلدان العربية كالعراق أو الشام . وهذا نفسه يقال عن كتاب الضوء اللامع الذى ترجم فيه السخاوى لعلماء القرن التاسع وأدبائه . وبالمثل الكتب التى ترجمت لمن عاشوا فى القرون التالية من العلماء والادباء ، ونعجب كيف استطاع هؤلاء المؤرخون أن يتعرفوا على جميع أدباء العالم العربى وعلمائه فى القرون التى اهتموا بها ، وكأنما كانت هناك صلات وعلاقات تربط العالم العربى بعضه ببعض فى تلك الأزمنة لا نستطيع ان نفهمها بسهولة ، لأننا لو حاولنا الآن نفس المحاولة فى القرن الثالث عشر الهجرى أو فى القرن الرابع عشر واردنا أن نجمع تراجم العلماء والأدباء فى كل قطر عربى لعجزنا عن ذلك أو لا تضح لنا غير قليل من العجز والقصور . ومن المؤكد ان هذه العلاقات والصلات السالفة لم تكن الا شيئا واحدا هو وحدة التراث العربى التى وصلت البلدان العربية بعضها ببعض صلة وثقى ، فاذا العالم أو الأديب فى بلدة عربية معروف معرفة تامة فى الوطن العربى جميعه .

**ومما يدل بوضوح على هذه الوحدة فى التراث كتب التاريخ العام ، فانها ظلت طوال الأزمنة السابقة تؤرخ للعالم العربى جميعه لا تترك دولة ولا امارة دون ان تعرف بها وتقف عند أحداثها مرارا . ونجدها تذكر — فى كل سنة على مدار السنين — أعلام العلماء والأدباء المتوفين بها فى البلدان العربية من أقصى المشرق الى أقصى المغرب . وقد يكون الكتاب خاصا بتاريخ بلدة معينة مثل « النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة » لابن تغرى بردى . والكتاب فى ستة عشر مجلدا ، وهو خاص بمصر كما يوضح ذلك عنوانه ، ونجده لا يكتفى بالتاريخ سنويا لأحداث مصر ، بل يضيف الى تلك الأحداث دائما احداث جميع البلدان العربية ودولها واماراتها مع ذكره فى كل سنة يؤرخ لها من توفى فيها من نابهى الأدباء والعلماء فى العالم العربى جميعه مترجما لهم ترجمات موجزة دقيقة . وبذلك يحمل تاريخ القطر العربى — كمصر — فى أطوائه تاريخ جميع الأقطار العربية وتاريخ من كان بها من صفوة الأدباء والعلماء. وكل ذلك لما استقر فى نفوس الأسلاف من وحدة التراث العلمى والأدبى فى العالم العربى الكبير وان اقطاره وان انفصلت سياسيا فانها لا تنفصل روحيا ولا ثقافيا ولا علميا ولا ادبيا ، شأنها فى ذلك شأن خلجان تنتشر على شاطىء بحر كبير ، تبدو فى الظاهر منفصلة ، بينما هى متواصلة تواصلا مستمرا ، اذ تمدها جميعا مياه واحدة على نحو ما كان يمد اقطار العالم العربى — ولا يزال يمدها الى اليوم — تراث واحد .**

● ●

الدكتور زكي نجيب محمود

# قيمة من التراث تستحق البقاء

- ١ -

هي حقيقة توشك أن تكون واضحة بذاتها ، ليست بحاجة الى برهان يقام على صوابها ، لأنها حقيقة يدركها الانسان بفطرته ادراكا مباشرا ، أو تكاد ، وأعني بها ان الولد أراد أن يحيا على نهج والده فهو لا يطالب أن تجيء المحاكاة قولا بقول وفعلا بفعل ، فذلك في منطق الحياة ضرب من المحال ، فشجرة الورد تجيء على صورة شجرة الورد التي سبقتها ، لكنها لا تجيء مطابقة لها مطابقة كاملة في فروعها وأوراقها وورودها ، وان أصحاب المعرفة بدنيا النبات ليزعمون لنا بأنك لن تجد في ملايين الملايين من وحدات النبات ، ورقتين تطابق احداهما الأخرى في كل أجزائها ، وذلك هو سر الحياة في شتى كائناتها : أن يكون لكل كائن على حدة فردية لا يشاركه فيها كائن آخر ، وحتى التوائم ، فمهما بلغ التشابه بينهم ، فيكفي لاختلافهم اختلاف البصمات .

واذا كان ذلك هو مبدأ الحياة في تصويرها الأحياء من أدناها الى أعلاها ، فكيف بالانسان الذي جعله الله مسئولا عما يفعل ، لا يشفع له أن يكون قد جرى في فعله مجرى السالفين ، واذن فهي — كما قلت — حقيقة توشك أن تكون من البدائه الأولية ، ألا يكون المقصود بمحاكاة الأواخر للأوائل ، محاكاة لا تدع مجالا للابداع وللارادة الحرة تختار لتقع عليها تبعة اختيارها .



فماذا نعني حين نوصي المعاصرين بأن يترسموا في سيرهم خطو السالفين ؟ ماذا نعني حين ندعو الى احياء تراث الآباء ليسري في حياتنا الحاضرة سريان الزيت في الزيتونة ؟ ماذا نعني حين نلتمس لأنفسنا طريقا نجمع فيه بين القديم والجديد ، بين الموروث والمعاصر ؟ ولقد يسهل

## ● قيمة من التراث تستحق البقاء

على بعضنا ـ أحيانا ـ أن يطالبوا الشاعر في يومنا بأن ينظم على غرار ما نظم الشعراء الأقدمون ، أو أن يحكم القاضي في الناس بما كان يحكم به قضاة الأمس البعيد ، ولكن ماذا عساهم أن يقولوا في علماء اليوم وبين أيديهم من المسائل والتجارب ما لم يحلم به أحد من السابقين ـ ولست أريد بالسابقين أولئك الذين عاشوا منذ كذا قرنا من الزمان ، بل أريد من عاش منهم في القرن الماضي أو الذي سبقه ، ان حياة الناس اليوم ، ليس كلها مركبات لفظية ، صيغت شعرا أو نثرا ، حتى يسهل علينا أن نطالب المعاصرين بأن يحركوا أقلامهم أو ألسنتهم بمثل ما تحركت عند القدماء ألسنة وأقلام ، بل الحياة أبحاث علمية تجرى في المعامل ، والحياة مكنات تدور تروسها وعجلاتها في المصانع ، والحياة نظم في التعليم ، ونظم في الادارة ، ونظم في انتاج السلع وتوزيعها ، والحياة طائرات وصواريخ ، والحياة نقل للأعضاء من بدن الى بدن ، والحياة استزراع للصحراء ، بل هي استزراع للهواء وسطح الماء ؛ وان طريق القول ليطول بنا ، لو أخذنا نسرد الأمثلة بالمئات ، لنقول ماذا هي حياة اليوم ؛ فكيف يجوز للوهم أن يتوهم بأن حياة العصر يمكن أن تصب بحذافيرها في قوالب السالفين ؟

ومع ذلك ، فهنالك معنى مفهوم ـ نبحث عنه لنبسطه فيصير واضحا بعد ابهام ـ اذا ما طالبنا أنفسنا باحياء الماضي احياء يسرى به في جسم الحياة الحاضرة ، وان ذلك المعنى المبهم ليأخذ في الظهور ، حين نتصور محاكاة الأواخر للأوائل ، على نحو يجعلها محاكاة في « الاتجاه » لا في خطوات السير ؛ محاكاة في « الموقف » لا مادة المشكلات وأساليب حلها ، محاكاة في « النظرة » لا في تفصيلات ما يقع عليه البصر ، محاكاة في أن يكون العربي الجديد مبدعا لما هو أصيل ، كما كان أسلافه يبدعون ، دون أن تكون الثمرة المستحدثة على يدى العربي الجديد هي نفسها الثمرة التي استحدثها العربي القديم ، محاكاة في «القيم» التي يقاس عليها ما يصح وما لا يصح، كما يأخذ زيد من خالد مسطرته ليقيس عليها قطعة من قماش ، بعد أن كان خالد لا يقيس عليها الا خطوطا على ورق : المسطرة واحدة ، وأما المواد المقيسة فمختلفات ، وهكذا تكون حالنا اذا ما استعرنا من الأقدمين « قيمة » عاشوا بها ، ونريد اليوم أن نعيش بها مثلهم ، لكن الذى نختلف فيه واياهم ، هو المجال الذى ندير عليه تلك القيمة المستعارة .

- ٢ -

والقيم كثيرة ، تلك التي كانت تنظم حياة أسلافنا فكرا وسلوكا ، والتي يمكن أن نستعيرها لحياتنا المعاصرة ، لتكون هي الحلقة الرابطة بين ماض وحاضر ، لكنني سأقصر الحديث في هذا المقال على احداها ، فاتعقبها تحليلا وتوضيحا ، لأبين كيف كانت منزلتها في فكر السلف ، كيف يمكن امتدادها الى حياتنا الفكرية الراهنة ، فتصبح احدى همزات الوصل التي تجعل من الحلقات سلسلة متصلة أولا بآخر .

والقيمة التي اخترتها لتكون مدار النظر ، هي الطريقة الادراكية التي أزعم أنها كانت نهجا مأثورا عند آبائنا العرب والمسلمين ، فطريقتهم في التفكير ـ فيما أزعم ـ لم تكن تصعد من الشواهد الجزئية ، والأحداث الجارية ، الى المبدأ العام الذى يستقطبها . بل كانت تهبط من مبدأ يفرض نفسه عليهم فرضا ، ليستخرجوا منه ما يستخرجونه من قواعد للفكر والسلوك ؛ على أن مصادر ذلك الالزام قد تتعدد ، فاما أن يكون المبدأ المفروض ملزما لكونه وحيا من السماء ، أو الهاما بفكرة ، أو حدسا لها ( بالمعنى الاصطلاحي لكلمة حدس ، وهو أن يكون الادراك عيانا عقليا مباشرا ) أو أن يكون ملزما لأنه تقليد راسخ ، أو عرف بين الناس تواترت به الأعوام .

وسنضرب للقارىء أمثلة من مجالات التفكير على اختلافها ليرى كيف كانت الحركة هابطة من العام الى الخاص ، لا صاعدة من الخاص الى العام ، لا فرق بين أن يكون المجال مجال علم رياضي أو طبيعي ، أو أن يكون مجال أدب أو فن ، أو مجال لغة أو تشريع ، ففي جميع الحالات ، كان العقل العربي يلمح أولا بالمبدأ العام ، ثم يتدرج منه نزولا الى تفصيلات التطبيق .

ولنبدأ باللغة العربية ، لأن أول ما يميز العربي ـ بداهة ـ هو أن لسانه عربي ، واذا كان ذلك صحيحا بالنسبة الى كل لغة وأصحابها ، فهو صحيح بصفة خاصة بالنسبة الى العربي ، وذلك لأن عبقرية العربي الأولى هي ـ كما قد قيل ـ في لسانهم ، انهم لم يعتزوا بشيء اعتزازهم بلغتهم ، اذ هي لم تكن بينهم مجرد أداة للتفاهم ، بل كانت أكثر من ذلك ، كانت هي

المجـــال الأســـاسي الذي انصبت عليه طاقتهم الفنية ، ولا عجب أن يكون القرآن الكريم هو معجزة الاسلام •

فانظر الى هذه اللغة ، تجد مفرداتها قد جاءت انبثاقا من ينابيع • فتدفقت منهـــا مجموعات مجمـوعات ، وكأن هـذه المجموعات انعكاس للقبائل والعشائر ، يرتد كل منها الى جســد كبير ، واما تلك الينابيـع الدفاقة بمجموعـات الألفاظ ، فهى الأصـــول الثلاثية — فى الأعـم الأغلب — ويكفيك الأصل الثلاثى لتظل تخرج من جوفه مشتقاته ، فيكون لك من هذه المشتقات ما تواجه به مواقف الحياة الواقعة جميعا ، انك فى اللغات الأخرى قد تضطر فى حالات كثيرة الى حفظ المفردات كما هى ، وبغير تضليل ، لأنهـــا هكذا جاءت ، وأما فى العربية فعندك أصـــل واحـد — هـو الثلاثى فى معظم الأحيـــان — ولا ضرورة بعـد ذلك لحفظ المفـــردات ، وكل ما عليك أن تفعله ، هو أن تشتق من ذلك الجذر أى فرع تشاء ، فهى لغة تنسقها قواعد مطردة ، لايشذ فيها الا أقل من القليل — والقواعد بدورها تنحـدر من مبدأ يضمها ، فاذا عرفت المبدأ ، نزلت منه الى القواعد ، ومن القواعد تنزل الى مواقف التطبيق •

اذا بدأت من كلمة « عقد » — مثلا — انبثقت لك فروع قد تبدو متباعدة المعانى ، لكنها معان من أسرة واحدة ، جدها الأول هو هـذا الثلاثى ، فمنه تجىء : عاقد ، ومعقود ، وعقد ( بسكون القاف ) وعقد ( بكسر العين ) وعقيدة ، وعقدة ، ومعقد ••• الخ وانك لتعرف مدى علمية هـذه اللغة واطرادها ، اذا حاولت أن ترجع الى ما يقابل هـــذه المعانى الفرعية فى الانجليزية — مثلا — فعندئذ تجد كل معنى قد جاء من ناحية ، بحيث لا يدرك الفاحص صلة الرحم بين أفراد الأسرة الواحدة ، وعليك فى الانجليزية — فى حالة كهذه — أن تحفظ كل لفظـــة بمعناها ، مستقلة عن أخواتها ، وأما فى العربية فاذا عرفت الجد عرفت شجرة الأسرة بكل فروعها ، من الأخوة الى أبناء العمومة والخؤولة ، الى الأحفاد وما بعد الاحفاد •

وبسبب هذه الروابط العضـوية فى مفردات اللغة العربية ، كان فى مقدور بعض علماء اللغة ( ولا سيما مدرسة البصرة ) أن تضـع القواعد « العقلية » العلمية التى يقاس اليهـا فى معرفة الصواب والخطـــأ ، وفى صياغة كلمات جديدة للمواقف الجديدة ، دون الخروج على أصول اللغة وروحها •

— ٣ —

ونسوق مثلا آخر للنهج العقلى عند أسلافنا ، وهو النهج الذى يجعل سيره — كما قلنا — متجها من مبدأ عام مجرد ، الى تطبيقاته ، وسنأخذ هذا المثل من أحد ميادين الفكر الفلسفى ، وهو ميدان « الأخلاق » ؛ ولقد تعمدنـا اختيار هذا الميدان ، لكون « الأخـلاق » طابعا مميزا للثقافة العربية والاسلامية ، اذا ما أجرينـا موازنة بينهـا وبين ثقافات أخرى ، فبينما نجد من الثقافات الأخرى ما يضع ارتكـازه على التحليـل العلمى لظواهر الطبيعة ، ومنها ما يدير أرجـاءه حول محـور العسكرية والقتال والغزو منتصرا مرة ومدحورا مرة أخرى ، ومنها ما يجعل الأولوية للابداع الفنى من عمارة ونحت وتصوير ، نجد الثقافة العربية والاسلامية قد أقامت بناءها على ركيزة أساسية ، هى المبـادىء التى ينبغى أن تحكم طرق التعامل بين الناس ، وتلك هى مبادىء الأخلاق •

ونرجع الى ألمع فيلسـوف عـربى فى مجـال « الأخـلاق » وهو ابن مسـكويه ، لنطالع كتابه « تهـذيب الأخلاق » وتطهير الأعراق ، متـجهين بأنظارنا نحو منهج السير ، فلا نكاد نقرأ صفحاته الأولى ، حتى يتبين ذلك المنـهج فى جلاء ، ويظل يزداد لنا وضوحا كلما أوغلنا فى القراءة ؛ فهو منذ البداية يبحث عن المبـدأ العام الذى يصلح لأن تشتق منه قواعد الأخلاق ، التى على أساسها نميز بين ما هو خير وما هو شر فى الفعل الانسانى •

وكان ذلك المبدأ العام عند ابن مسكويه هو : **طبيعة النفس الانسانية ، ما جوهرها الذى تتميز به من سائر الطبائع ؟** لأننا اذا ما عرفنا حقيقة الانسـان التى فطر عليها لكى يكون انسـانا ، عرفنا بالتالى بأى مقياس نقيس الأفضل والأرذل ؛ فكل صـفة أو فعل ، تدنو بصـاحبها — أو يدنو بصاحبه — من تمثل الجوهر الانسانى ، كانت تلك الصفة ، أو كان ذلك الفعل ، فضيلة ؛ وضد ذلك هو الرذيـلة ؛ ولايفوت ابن مسـكويه أن يلفت أنظارنا الى أن الكمال فى الانسـان من حيث هو انسان ، ليس مجرد حاصل جمع كمالات أجزائه ، كأن يكون البصر سليما والسمع دقيقا ، والكبد والرئتان •• الخ ، اذ الحكم على أخلاقية الانسان لا يبنى على هذه الأعضاء فى أدائها لوظائفهـــا البدنيـــة ، وانما يبنى ذلك الحكم على أن يحقق الانسان من حيث هو كائن متكامل ، الغـاية التى من أجلها صوره الله انسانا •

ولا يطول النظر بابن مسكويه ، حتى يتبين له أن للنفس قوتين ، ولكل منهما كمالها ، فله — من جهة — « القوة العالمة » وكمالها ادراك المعـــارف

والعلوم ، ثم له — من جهة أخرى — القوة العاملة ، وكمالها تدبير وسائل العيش ونظمه تدبيرا محكما .

وما دمنا قد وضعنا الأساس العام ، فيسهل علينا بعد ذلك أن نستخرج القواعد الفرعية التي يجب اتباعها ، لكي يتحقق لنا الكمال الذي تتطلبه فطرة الانسان ولعل هذا الموضع من الحديث ، أن يكون أنسب موضع نجري فيه مقارنة سريعة بين الوقفة العربية في منهاجها — ، والوقفة اليونانية ، وذلك لأن أقل المام بالفلسفة اليونانية ، يدفع صاحبه دفعا الى السؤال : ولماذا يكون هذا الاتجاه في السير من المبدأ العام الى المواقف التطبيقية ، مميزا للعقل العربي ؟ أليس هو بعينه ما قد جرى عليه فلاسفة اليونان ، بل وغيرهم من فلاسفة سائر العصور ؟ وأضف الى ذلك أن ابن مسكويه قد أخذ عن أفلاطون أخذا مباشرا تحليل النفس الى جوانبها الثلاثة : الناطقة والغضبية والشهوانية .

وجوابنا على هذا السؤال ذو شقين : أولهما انه لولا أن العقل العربي قد تميز بهذه الصفة نفسها التي تميز بها العقل اليوناني ، من حيث وضع المبدأ الأول ، ثم النزول منه الى نتائجه ، لما استطاع ذلك العقل العربي أن يتمثل الفلسفة اليونانية التي نقلها الى لغته العربية نقلا كاد أن يكون كاملا ، وثانيهما أن ابن مسكويه — شأنه في ذلك شأن سائر الفلاسفة المسلمين — لم يقصر نفسه على الحدود الافلاطونية ، بل انه استخدمها مع غيرها من المصادر التي بين يديه ، في تكوين فكرته الخاصة على أن ما يعنينا نحن في هذا المقال هو معالم الوقفة العربية والاسلامية عند التفكير النظري ، ولا يغير من الأمر شيئا بعد ذلك ، أن تكون هنالك من شاركوه في تلك المعالم ، كلها أو بعضها .

ولقد جاء هذا الطريق النازل من المبدأ العام الى الموقف الخاص ، من حيث التفكير النظري في فلسفة الاخلاق ، متطابقا أشد التطابق مع ما تقتضيه العقيدة الاسلامية في هذا الباب ، اذ أن مبادىء الأخلاق عند تلك العقيدة ، هي ما نزل وحيا من الله سبحانه على نبيه المصطفى ، عليه الصلاة والسلام ، واذن فنحن مرة أخرى أمام فكرة ترتسم لنا بادىء ذي بدء ، ومنها نبدأ سيرنا نحو التطبيق في عالم السلوك ، فلو سئلنا بعد ذلك : كيف عرفتم أن الفعل الفلاني فضيلة؟ كان جوابنا : عرفناه فضيلة لأنه متفق مع الفكرة الأولى الموحى بها .

وليس مثل هذا الاتجاه في السير هو الملحوظ دائما عند جميع الشعوب ومختلف الثقافات ، فهنالك من يرون أن نقطة البدء لم تكن مبدأ كاملا ، أو فكرة عامة ، بل كانت نقطة البدء خبرات انسانية في ممارسة الحياة مع وقائع الطبيعة والمجتمع ، ثم استخلص الانسان مع الزمن ما قد نفعه وما قد ألحق به الضرر ، فجعل الأول خيرا والثاني شرا ، ومعنى ذلك ، أنه بينما أسس الحياة الخلقية نراها نحن وكأنها هبطت علينا من السماء ، فقد يراها سوانا وكأنها نبتت لهم من جوف الأرض .

## — ٤ —

ومن وقفة العربي في فلسفته الاخلاقية ، حيث جعل الأسبقية للمبادىء العامة ، يتلقاها وحيا أو حدسا أو تقليدا وعرفا ، وعليه تطبيقها بغض النظر عن النتائج التي تترتب في مجرى حياته العملية على هذا التطبيق ، أقول : من تلك الوقفة في مجال الأخلاق ، ننتقل الى وقفة له أخرى شبيهة ، في مجال الفنون — سواء في ذلك فن الأدب أو فن التصوير أو غيرهما من فروع الابداع الفني ، فها هنا كذلك نجد اتجاه السير نازلا من « الفكرة » العامة الى تفصيلات تجسدها ، ان الفنان العربي لا يبدأ من نقطة حسية الى فكرة تكمن وراءها — كما قد تكون هي الحال عند رجال الفن في ثقافات أخرى — بل يبدأ الفنان العربي من تصور عقلي مجرد ثم يضع له التفصيلات التي تلائمه .

ولما كان الشعر هو الفن العربي الأول بلا نزاع ولا شك ، فانظر الى الشاعر العربي من أين يبدأ والى أين ينتهي ، انه اذا ما تغزل . فالأرجح أن ترتسم في ذهنه صورة مثلى للمرأة على اطلاقها ، كأنما هو يبدأ بتعريف منطقي للمرأة « النوع » وليس الذي أمام تصوره امرأة بعينها ، حتى ولو أطلق على الصورة التي يتمثلها اسما ، فقال انها ليلى ، أو هند ، وحتى لو حاول أن يخلع ذلك الثوب العام لامرأة بعينها ، لأنه في هذه الحالة يرفع تلك المرأة المفردة الى الفكرة المثلى المتصورة ولا ينتقص من الصورة المثلى لكي تتناسب مع البشر ونواقصه .

واذا وصف الشاعر العربي حصانا ، فقال عنه انه « مكر ، مفر ، مقبل مدبر معا ، كجلمود صخر حطه السيل من عل » فهو انما يصور المثال الافلاطوني للحصان كما ينبغي أن يكون ، ثم يخلع ذلك التعريف الأمثل على حصانه الفرد ، ولا يعنيه ألا يكون حصانه الفرد مطابقا للمثل الاعلى المرسوم وهكذا قل في شتى الصفات التي ينعت بها الشاعر العربي سائر الأشياء ، فشعره أقرب الى أن يكون صورة لفكره منه الى أن يكون صورة لحسه ، ولقد كان العقاد في تعريفه للشاعر انما يعرف الشاعر العربي قبل أي شاعر سواه ، وذلك حين قال عن الشعر انه مقتبس من نفس الرحمن ، وأن الشاعر الفذ هو للأناسي بمثابة الرحمن للشاعر ، أي أن الشاعر ينزل منزلة وسطى بين الخالق من جهة وسائر المخلوقات من جهة أخرى ، فيستلهم من الله سبحانه وتعالى صورا مجردة ، ومنها يهبط الى الكائنات الجزئية التي تتفاوت بعدا أو قربا من تلك الصور المجردة

وبذلك يكون الشاعر أقرب من غيره الى فهـــم حقائق الكائنات ، لأن بين يديه النماذج الالهية التي على ضوئها ينفذ الى حقائق الأفراد .

ولعل شيوع « الحكمة » في الشعر العـــربي أن يكون دالا على تلك الخاصة المميزة التي أشرنا اليها ، وهي نزوع العقل العربي نحو ادراك الحقيقة في صورتها المجردة العامة ، حتى ولو لم يكن قد صادف لها في دنيا الكائنات الجزئية أفرادا تؤيد صوابها . ومن ناحية أخرى نقول كذلك ان نزوع العقل العربي نحو ما هو مجرد ، يدركه بلمعة مباشرة ، لا استخلاصا من أمثلة فردية ، قد جر وراءه نتيجة أخرى في الأدب العربي القديم ،وهو خلوه من أدب القصة وأدب المسرح ، لماذا ؟ لأن هذا الأدب انما يرتكز أساســـا على تصـــوير اللحظات الجزئية ، متمثلة في سلوك الافراد ،وفي خاطرات الوجدان ، فاذا لم تكن « الجزئيات » المفردة من أحداث ومن أشـخاص تســـترعي انتباه الأديب ، انصرافا منـه الى ما هو مجـــرد وعام ، سقط من حسابه ــ بالتالي ــ أدب القصـة وأدب المسرح .

ومن وقفة العربي ازاء الفن الادبي ، ننتقـل الى وقفة في مجال الفن التشكيلي من تصـوير وزخرفة وما اليهما ، فها هنا كذلك نرى في وضوح ما قد زعمناه ، وهو ميل العربي نحو رؤية المجرد العام ، غاضا بصره ــ عن عمد أو عن غير عمد ــ عن التفصيلات التي تميز الأفراد ، ان المصـــور العربي والاسلامي ، اذا ما صور شخوصا انسانية أو حيوانية ، صورها على كثير من الابهام فالملامح مدمج بعضها في بعض ، وليست مفصلة ، على نحو ما يرسم الفنان التجريدي في عصرنا ، الى حـد كبير ، فهل نسرف في التعليل اذا قلنا ان الفنان العربي بمثل هذا التجريد والتبسيط ، يستهدف الأنواع والأجنـــاس ــ لا الأفـــراد ، أو قل انه يستهدف تصوير « الفكرة » وليس تصـــــوير الفرد المتعين الذي يجســـدها ، اذ الأفراد ــ في عقيدته ــ مصيرهم الى زوال ، وهو انما ينشــــد الدوام والخلود ، والدائم الخالد هو « الفكرة » لا تجسيداتهـا المشخصة الفانية ، حتى ليحق لنا أن نؤكد ما كررناه في مناسبات كثـيرة أخرى ، وهو أن ثقافتنا العربية التقليدية محورهـــــا « مبادىء » لا « أشياء » ، أي أن محورها « أخلاق» لا « جمال » ( واستخدم هذه الكلمة بالمعـــنى المقصود بها في الاستاطيقا أو ما يطلق عليـــه في مباحث الفلسفة اسم علم الجمال ) ، وربمـا كان ذلك هو ما قصد اليه ماسنيون ، في حديثـه عن طرق التعبير الفني عند المسلمين ، اذ قال : انه لا وجود « للأشياء » في الفكر الاســـلامي، والمسلمون في فن التصوير يسقطون الوجـــوه والملامح لبطلانها .

وهذه الاشـــــارة من ماسنيون تفتح لنا بابا للحديث عن موقف المسلم من الفن التشكيــــلي بصفة عامة ، فلماذا لم يوجه اليه الفنان الاسلامي اهتماما كافيا ، وصب معظم طاقته الفنية في هـذا المجال التشكيلي على فن الزخارف ؟ أكان ذلك خوفا على نفسه من الردة الى الوثنية ؟ أكان استجابـــة منه لمـــانع ديني ورد صراحـــة في الشريعـــة الاسلامية؟ أم كان ذلك قصورا من الفنان الاسلامي لا أكثر ولا أقل ؟

**والجواب عندنا هو أن الأمر لا يعلله شيء من هذه الفروض ، بل يعلله على الوجه الصـــحيح طريقة العربي في ادراك الحقيقة المجردة قبـــل تجسيداتها المفصلة ، وتطبيق ذلك في مجال الفن هو أن يتجه الفنان الى هندسة الأشكال لما تنطوي عليه من حقائق رياضية ، ولأن رؤية الحقائق في تجريدها ، هي عنده أقرب الطرق التي ينتقـل بها الى شهود الله عز وجل . ويخيل الي أنك اذا ما سألت فنانا عربيا أو اسلاميا : لماذا لا تتجـه الى « الواقع » ؟ لأجاب : وهل يكتمل الواقع الا اذا مددنا الوجود الجزئي الى ما يرتبط بـــه من جوانب وراء هذا الواقع ؟ ان « الواقع » لا يقتصر على الجزئي كما تحدده حدوده المرئيه ، بل ان ما هو متضمن وراء تلك الحدود ، جزء من حقيقـة ذلك الجزئي نفسه ، وأنا ( والكلام للفنان الذي نفترضه ) أصور « الحقيقة » الواقعة ، بجانبيها المنظور والمستور معا .**

ولست أريد أن تفلت مني هذه الفرصة ، قبل أن ادحض الزعم بأن الاسلام يحرم الفن التشكيلي ( التصوير والنحت ) بدليل الحديث الشريف : « يعذب المصورون يوم القيامة » ، ولن أجـد ما أستند اليه خيرا من نص ورد في ذلك عند « أبي علي الفارسي » النحوي ، في مخطوطة ذكرهـا بشر فارس في كتابه عن « سر الزخرفة العربية » وقال ان تلك المخطوطة موجودة في مكتبة البلدية بالاســـكندرية ، فأبو علي الفارسي يقيم رأيه على أساس لغوي في فهمنا للحديث الشريف السالف الذكر ، قياسا على فهمنا للآية القرآنية الكريمة: « ان الذين اتخذوا العجل ، سينالهم غضب من ربهم وذلة في الحياة الدنيا » ( سورة الأعراف ) فيقول أبو علي الفارسي أن الاشارة هنـــا الى « العبادة » لا الى من « صاغ عجلا ، أو نجره ، أو عمله بضرب من الأعمال » وعلى هذا الغرار ينبغي أن نفهم الحديث الشريف : « يعذب المصورون يوم القيامة » فالمقصود هو أولئك الذين يضعون الله ( تعالى ) في صورة يعبدونها ، لا الذين يصورون كائنـــا ما ، دون أن تكـون فكرة العبـادة واردة في الأذهان .

واذن فلا بأس في ان يكون للمســـلم فن تشكيلي ، وخلاصـــة ما أردنا أن نثبته عن الفن العربي والاسلامي في هـذا المجال ، هو أنه فن يعكس الكائنات على الخامة التي يستخدمها ، بكل تفصيلاتها أو ببعضها على سبيل المحاكاة للمحاكاة ذاتها ، واذا قلنا انه فن « فكرة » فقد قلنا بالتالي انه فن للمبـــادىء المجـــردة ، لا للمخلوقات المجسدة .

**- ٥ -**

هذه صور من مجالات الفكر والفن في تراثنا العربي والاسلامي ، سقناها لنبين بها ما قد زعمناه ، من أن اتجاه العقل العربي اذ هو ينتج فكرا أو يبدع أدبا وفنا ، هو أن يسير من مبدأ عام يأخذه منذ البداية مأخذ التسليم ، نزولا الى ما يترتب عليه من تفصيلات الحياة العملية ، وأهمية هذه الطريقة في النظر والعمل ، هي أن يدخل الانسان خضم الحياة مزودا ببوصلة تهديه سواء السبيل .

وواضح أنها طريقة تختلف كثيرا عما يقتضيه المنهج العلمي في هذا العصر الذى استحدث له منهجه مع النهضة الأوروبية في القرن السادس عشر ، فمنهج العلم ـ اذا كان علما طبيعيا ( أعنى الفزياء والكيمياء والبيولوجيا .. الخ ـ يقتضينا أن نبدأ بالمعطيات الجزئية صعودا الى المبدأ العام أو القانون العلمي .

على أن الاقتصار على أحد هذين المنهجين دون الآخر في جميع ميادين الفكر والفن ، له خطورته البالغة في حياة الناس؟ فاذا كان لأبناء الحضارة الغربية القائمة من شكاة يصرخون بها في ألم وحسرة ، فهي أن طغيان العلم ومنهجه على الانسان قد قضى على شعور الفرد بذاته المستقلة المتميزة لأن ما هو خاضع للعلم ، مشترك وموحد بين الناس أجمعين ، فماذا يصنع الفرد المتميز بشخصيته بجوانبه الفريدة التي تميز بها ويريد أن يفصح عنها في حياته الجارية .

وكذلك اذا كانت لنا أبناء الأمة العربية من شكاة نصرخ بها في خشية وقلق ، فتلك هي أننا لو أسلمنا كل جوانب حياتنا لمبادىء صاغها لنا الآباء الاولون ، فماذا نصنع بتفصيلات الحياة العصرية المليئة بالعلوم والصناعات ، اذا رأينا أن تلك التفصيلات تأبى أن تنصاع للمبادىء المأخوذة بادىء ذى بدء مأخذ التسليم ؟

**وهنا ينشأ السؤال الهام ، وهو : أمن الحتم ان يكون : اما حياة كلها للعلم ومنهجه الاستقرائي ، واما حياة كلها للانضواء تحت مبادىء مقبولة سلفا ؟ اهو مستحيل على الانسان أن يحيا في ساحة من قسمين ، لكل منهما منهجه الذى يلائمه : فقسم للعلوم وما يتفرع عنها من صناعات ويكون له منهجه القائم على تقصى الوقائع قبل صياغة القوانين ، وقسم آخر لحياة القيم الخلقية والجمالية ، وفيها يكون السير مهتديا بمبادىء مسبقة .**

على أننا حتى في هذا القسم الثاني ، لابد من مرونة التكيف كلما ارتد الينا سلوكنا العملي بنتائج ليست هي التي أردناها ، ففي حالات كهذه لا مناص من مراجعة المبادىء ، لنحل غيرها مكانها ، وفي هذه المراجعة المستمرة ، والسائرة مع الأحداث ، يكون تطور الحياة وتجددها نحو ما هو أصلح وأرقى .

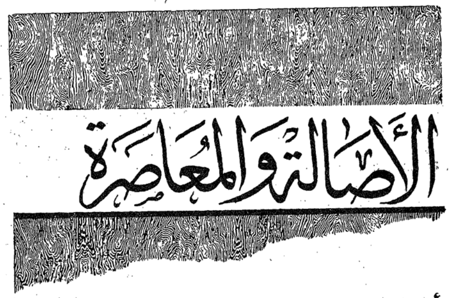
**وعودا بنا على ما بدأنا به في عنوان هذا المقال ، ففي تراثنا الفكرى والفني قيمة سارية ، هي النزوع نحو الاهتداء بمبادىء أولية قبل الخوض فيما نهم بالخوض فيه ، ونحن هنا نقول انها قيمة تستحق منا أن نبقى عليها في ميادين الحياة الخلقية والفنية ، ولا نستثنى الا ميدان العلوم ، لأنه ميدان لا حيلة للانسان فيه الا أن يلتزم منهج التفكير العلمي ، وبالتالي فلا اختلاف فيه بين شعب وشعب من حيث الخصائص القومية. على أننا نعود الى الاشارة بأن القيمة الموروثة في جوانب الحياة اللاعلمية ، وان تكن حقيقة منا بالبقاء ، لما تحمله في طيها من ملامح مميزة ، الا انه لا مندوحة لنا عن تعديلها هنا وهناك آنا بعد آن ، كلما جاءتنا الدنيا بمشكلات يستعصى حلها بذلك الجانب الموروث .**

● ●






## الدكتور فـؤاد زكـــريا




# رأى جديد فى مشكلة قديمة

لست أدرى من الذى ادخل تعبير « الاصالة والمعاصرة » فى حياتنا الفكرية . فقد كانت المشكلة نفسها معروفة ومطروحة أمام جمهور المثقفين ، منذ القرن التاســـع عشر . وكانت مجادلات الرواد المحدثين من مفكرى العرب حول الموقف الذى ينبغى أن نتخذه من التراث الماضى ومن علوم العصر تنتمى الى صميم هذه المشكلة . ومن المؤكد ان استمرار مناقشة المشكلة نفسها حتى اليوم ، واستمرار التساؤل عما ينغبى أن ناخذه من أسلافنا وما ينبغى أن نقتبسه من معاصرينا ، واستمرار الخلاف بين مدارس تعبر عن نفس المواقف التى اتخذها أجداد روحيون لنا منذ أكثر من قرن من الزمان ـ هذا الاستمرار هو فى ذاته عـــلامة من علامات الاعتلال ، لا الصحة العقلية .

ففى الوقت الذى ظللنا خلاله نتجادل حول ما نأخذ وما نقتبس وما نتخلى عنه أو نرفضه ، وما يلائم ظروفنا وما يتنافى مع أوضاعنا أو اخلاقنا أو عقيدتنا ـ فى هذا الوقت كانت أوربا قد انتقلت من عصر الخيل الى عصر الصواريخ ، ومن طاقة الفحم الى الذرة ، وكانت اليابان قد تحولت من بلد شرقى منسى متخلف الى أكبر منافس لاعظم القوى الصناعية فى العالم .



## ● الأصالة والمعاصرة

كان المفروض أن تحسم المشكلة منذ وقت طويل ، وأن ننتقل من الحسم النظري الى الفعل ، وحتى لو عجزنا عن حسمها فقد كان الواجب الا نحصر انفسنا في اطارها طوال اكثر من قرن كامل ، تغيرت خلاله البشرية بأكثر مما تغيرت منذ عصر ميلاد المسيح ، ومع ذلك فقد ظللنا ندور في نفس الحلقة ، ونحصر انفسنا في نفس الاطار ، ونتصور ان حل مشكلاتنا الحية الملحة التي تستصرخنا من كل جانب ، ينبغي ان يظل معلقا حتى نجيب عن هذا السؤال الاساسي ، وبعدئذ ، ومن خلال الاطار الذي سنستقر عليه (اذا قدر لنا يوما ما ان تستقر ) سيصبح من الميسور أن نحل كل شيء .

واحقاقا للحق فان طرح المشكلة ، طوال الفترة التي تزيد عن قرن من الزمان ، لم يكن يحدث بطريقة واحدة ، ولم تكن كل مرة أثيرت فيها المشكلة صورة طبق الاصل من الاخرى . فقد كانت مشكلة المواجهة بين القديم والجديد تثار كل مرة في ظروف مختلفة ، ويعاد طرحها من خلال منظورات مغايرة ، واستجابة لمواقف متجددة . فهي تارة تثار في مواجهة العلم الاوروبي المكتشف حديثا ، أو في مواجهة نظريات علمية معينة (كنظرية التطور مثلا) صدمت العقل الشرقي الاسلامي وحفزته الى مراجعة موروثات كثيرة ، وتارة اخرى تثار في سياق الكفاح من أجل الاستقلال الوطني والتحرر من المستعمر فكريا وماديا ، وتارة ثالثة تطرح في مواجهة التفوق العلمي والتكنولوجي لثقافة دخيلة احتلت أرضا عربية وهددت الكيان العربي ذاته بأخطار فادحة .

وهكذا فان صيغة (( الاصالة والمعاصرة )) هي احدث صيغة لمشكلة طرحها العقل العربي على نفسه منذ امد بعيد ويبدو لي ان هذه الصيغة قد راجت رواجا خاصا ، ان لم تكن قد ابتدعت ابتداعا ، بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، وطرحت في سياق عملية مراجعة النفس ، الشاقة والاليمة ، التي قام بها العقل العربي لكي يفهم سر هذه الهزيمة ، أو يخفف عن نفسه وقعها او يبحث عن الوسائل الكفيلة بتعويضها . ويبدو لي أن اختيار الالفاظ ذاتها كان راجعا الى مؤثرات اجنبية ، مباشرة أو غير مباشرة . فقد شاع في بلادنا مصطلح «الاصالة» ترجمة للمصطلح الفرنسي Authenticité ، الذي استخدمه بعض المفكرين الغربيين المعنيين بأمور العالم الثالث ، ووضعوه في مقابل مصطلح «الحداثة Modernité » ، الذي يقترب معناه المقصود كثيرا من لفظ ((المعاصرة))

وكان من أهم هؤلاء المفكرين الغربيين ، المؤرخ وعالم الاجتماع الفرنسي جاك بيرك الذي عمل على ترويج هذا المصطلح في كتبه ، وبين تلاميذه من العرب ، وهم كثيرون ، ومعظمهم يحتل في حياتنا الثقافية مكانة هامه . وانا لا أزعم انني اتتبع تاريخ هذين المصطلحين ، بل انني أتمنى ان يقوم بهذه المهمة باحث جاد ، يكشف لنا بدقة عن الظروف التي أدخلا فيها ، في حياتنا الثقافية للمرة الاولى ، ولكن اذا صح أن مفكرا غربيا هو الذي يرجع اليه الفضل في اشاعة هذه الصيغة في جونا الثقافي ، في العقدين الاخيرين ، كانت هذه الحقيقة ، في حد ذاتها ، مظهرا من مظاهر الازمة ، ومفارقة لاتخلو من السخرية المريرة : أعني أن يستعير مثقفو أمة من الامم من حضارة اخرى نفس الصيغة التي يريدون أن يعبروا بها عن رغبتهم في الاستقلال الفكري عن الآخرين والعودة الى جذورهم وبعث كل ماهو مضيء في تراثهم .

على اية حال ، ظهرت صيغة ((الأصالة والمعاصرة)) في حياتنا الثقافية في وقت ما خلال العقدين الاخيرين (على الارجح) ، وسرعان ماتلقفتها أيادي الكتاب والباحثين ، وكونت نواة اساسية تحلقت حولها بلورة ظلت تتضخم وتتضخم حتى ضمت في داخلها قدرا كبيرا من نتاجنا الفكري والثقافي منذ فتره ظهورها . وشاعت الصيغه بين الكبار والصغار ، واصبحت حاضرة في كل الندوات والمؤتمرات والحلقات ، وصارت ضيفا دائما على مجلاتنا الفكرية وصفحاتنا الادبية ، واصبح كل مفكر يستضيف شابا مثقفا يود ان يجرى معه حديثا أو مقابلة ، يتوقع سؤالا واحدا على الأقل حول مشكلة الاصالة والمعاصرة ، ويصدق توقعه في الغالبية الساحقة من الحالات .

خلال هذا كله لم يتوقف احد لكي يحلل الصيغة نفسها ، ويتبين مدى قدرتها على التعبير عن المشكلة المطروحة . وهذا للاسف أمر شائع في جونا الثقافي : اذ تطرح الصيغ فتتداولها الالسن على الفور دون أن يتوقف احد لكي يتساءل عن مدى سلامة الصيغة ذاتها ودقتها وحين تكون الصيغة غير دقيقة ، ينعكس ذلك سلبا على كل الجهود الفكرية التي نبذلها في سبيلها .

**وفي اعتقادي أن من المفيد الى اقصى حد ان نتريث قليلا لكي نحلل هذه الصيغة التي اصبحت جزءا لايتجزأ من الحياة الثقافية على مستوى العالم العربي كله . واستطيع أن أقول أن تحليلا كهذا كفيل بان يكشف لنا عن عيوب أساسية في هذه الصيغة ، وهي عيوب تمر – للاسف الشديد – على كل من يستخدمونها (وما اكثرهم) دون ان يتنبه اليها احد ، وتؤدي الى اختلال واضح في الاطار الفكري الذي تحصرنا فيه ، والى وضع بدائل غير دقيقة لمعالجة تلك المشكلة الحيوية .**

وآمل ، من خلال التحليل الذي سأقدمه في هذا البحث ، أن أثبت أن هناك ثلاثة عيوب أساسية في الطريقة الشائعة التي تطرح بها مشكلة الأصالة والمعاصرة :

**أولا** : اننا نتصور وجود تعارض أو تقابل بين اللفظين ، مع انه لاتعارض بينهما على الاطلاق .

**ثانيا** : اننا نفرض على أنفسنا ، في مواجهة هذه المشكلة ، اختيارا بين بديلين (او توفيقا بينهما) وبذلك نحصر أنفسنا في هذا الاطار الضيق ، مع أن هناك بدائل أخرى لاتنتمي الى هذا الطرف أو ذاك .

**ثالثا** : ان الصيغة بأكملها لا تحل المشكلة الحضارية لمجتمعنا بقدر ما تعبر عن فراغ أساسي في حاضر المجتمع الذي نعيش فيه .

**ماذا تعني الاصالة ؟**

في تصوري أن لمفهوم الاصالة معنيين رئيسيين ، بينهما تشابك واتصال وثيق :

المعنى الأول زمني . فالاصيل ، أو العريق هو الذي تمتد جذوره الى الماضي «وتتأصل» فيه . بهذا المعنى نتحدث عن أسرة أصيلة ، أو عن فرس أصيل ، فنقصد في الحالتين امتداد الجذور الى أصول بعيدة يمكن تتبعها والظهور بها . ولكن هذا الذي تمتد جذوره في الماضي لابد ان يكون موجودا معنا اليوم ، أي لابد أن يكون معاصرا .. فالفرس الاصيل هو السليل الذي نراه حولنا ، ونستطيع أن نتتبع شجرة نسبه الى أجداد مشهود لهم بعلو المكانة . وبعبارة أخرى فان الاصالة ، في معناها الزمني ، تطلق على تلك الحالة التي يكون فيها المعاصر ، أو الموجود معنا اليوم ، ضاربا بجذوره في الماضي ، وفي التاريخ .

وبهذا المعنى الزمني لاتكون الاصالة ، على الاطلاق ، نقيضا أو حتى مقابلا للمعاصرة ، بل ان كلا منهما تشكل جزءا من معنى الاخرى . فالاصيل لابد ان يكون معاصرا يتميز بعمق جذوره التاريخية (بينما يوجد ، بالطبع ، معاصر سطحي بلا جذور) . والمعاصر قد يكون أصيلا أو غير أصيل . وبعبارة أخرى فهناك تداخل لا يستهان به في المعنى بين الاصالة والمعاصرة ، عندما تفهم الاصالة بمعناها الزمني ، على حين ان الطرح الشائع ، الذي لايناقشه أحد ، لهذه الصيغة يصور الامر كما لو كانت الاصالة تشير الى الماضي أو التراث وحده ، والمعاصرة تلتزم الحاضر فحسب .

على ان للاصالة معنى ثانيا ، لا صلة له بالزمان ، هو الصدق مع النفس والتعبير الحقيقي من الذات . وفي هذا المعنى نتحدث عن «أصالة العاطفة» أو «أصالة الشاعر» ، فلا نقصد بالطبع العودة الى الأصول التاريخية العائلية للشاعر ، وانما نقصد انه في فنه يعبر عن نفسه بلا تزييف ، أو ان العاطفة تعبر بالفعل عن المشاعر الداخلية لصاحبها ، وليس فيها زيف أو خداع .

وفي هذا المعنى الثاني بدوره لانجد أدنى تعارض ، أو حتى اختلاف جوهري في المعنى ، بين الاصالة والمعاصرة ، لان المعاصر يشتمل على ما هو أصيل وما هو غير أصيل ، أعني ما هو صادق مع نفسه ، وما ينطوي على زيف أو خداع .

هذان هما المعنيان الرئيسيان للاصالة ، وهما كما نرى لايتضمنان أي تعارض مع «المعاصرة» ، وتشكيل التطبيقات وفقا للظروف بحيث أن وضع اللفظين أمامنا — في كل المعالجات الحالية للمشكلة — كما لو كانا بديلين يتعين علينا ان نختار بينهما ، أو على أحسن الفروض أن نوفق بينهما ، هو في صميمه طرح باطل ، يؤدي الى تشويه للمشكلة برمتها ، والى تضليل العقول التي تضني أنفسها في البحث عن حل لها . فنحن ، ببساطة شديدة ، نجهد أنفسنا في اقتفاء أثر لا يوصل الى شيء ونبحث عن باب متاهة ليس لها مخرج .

ولو شئنا أن نبحث عن المقابل الحقيقي للاصالة ، بالمعنى الذي حددناه ، لوجدنا أنه الزيف ، والسطحية ، والمحاكاة الحرفية . وللمقابل الاخير — أعني المحاكاة — أهمية خاصة في حياتنا المعاصرة . ذلك لأن حالة التخلف التي نعانيها تؤدي بنا الى ان نلتمس أسباب التقدم في محاكاة نماذج احرزت نجاحا في مجتمعات أخرى . وهكذا يدعو البعض الى اقتباس النموذج الاوروبي الامريكي — أي النموذج الغربي الرأسمالي — ويرى في هذا النموذج حلا أمثل لمشكلاتنا المادية والمعنوية . وفي مقابل ذلك يدعو البعض الآخر الى الأخذ بالنموذج الاشتراكي — بدرجة من درجاته — على أساس انه هو وحده الكفيل بانقاذنا من خطر التخلف والانتقال بنا الى الطريق المؤدي الى النهوض . والاقتباس أو الاقتداء بالتجارب الأخرى ليس عيبا في ذاته . فمن المحال ، بعد كل هذا التاريخ الذي مرت به المجتمعات البشرية ، أن يبدأ مجتمع تجربته من الصفر .

وحتى لو استطاع ذلك فلن تفيده هذه البداية المطلقة كثيرا ، بل ان النماذج التي تقدمها التجارب الاخرى تغنينا عن كثير من الجهود والمحاولات التي جربت من قبل فلم توصل الا الى طريق مسدود . غير أن الامور كثيرا ما تصل الى حد المحاكاة الببغائية الساذجة : فنجد أنصار النموذج الغربي الرأسمالي يقلدون أنماط الحياة الترفية الاستهلاكية التي بلغتها المجتمعات الغنية بعد معاناة طويلة ، مع أن مجتمعات هؤلاء المقلدين مازالت تفتقر الى أبسط ضرورات الحياة الآدمية في كثير من جوانب معيشتها ، بل قد نجد منهم من يحاكي الغربيين في أسلوب تعاملهم وطريقة كلامهم

وتفاصيل اشاراتهم وايماءاتهم ، وربما امتدت المحاكاة الى امور يعترف الغربيون انفسهم بأنها من عيوبهم الاساسية . ومن جهة أخرى فان أنصار النموذج الاشتراكى كثيرا مايحصرون جهودهم فى محاولة التطبيق الحرفى لنظريات ظهرت فى مجتمعات ذات بناء وتاريخ مخالف، دون أى اجتهاد فى اعادة صياغة النظريات وفقا لظروف المجتمع المحلية . بل ان كفاحهم كثيرا ما ينحصر فى ترديد عبارات وصيغ مكررة محفوظة ، لا تفهمها الجماهير ولا تجد فيها تعبيرا عن واقعها أو اقترابا من مشاكلها — وبذلك يعطى هؤلاء الفرصة لخصومهم كى يتهموهم «بالعمالة» ، وهو لفظ ان لم يكن يعبر عن الاشتغال لمصلحة الغير لقاء مقابل مادى ، فهو على الاقل يعبر عن التبعية الفكرية التى قد تصل ، فى الحالات المتطرفة ، الى حد تلقى التعليمات الجاهزة وتطبيقها دون أى تصرف .

تلك اذن انواع من المحاكاة الحرفية تتضمن كلها ضياعا للاصالة وعجزا عن التعبير الصادق عن الذات ، وتنشأ عن فراغ وخواء داخلى لايكون هناك مفر من ملئه بمضمون مستمد من نموذج خارجى . فأين اذن تكمن الاصالة فى مثل هذه الحالات ؟ من الواضح ان النموذج لو كان نابعا من واقع المجتمع نفسه ومعبرا عن ظروفه الفعلية ، او لو كان يتضمن اعادة تشكيل اساسية لنموذج مجرب فى مجتمعات اخرى ، بحيث يتلاءم مع الواقع الذى نعيشه بكل عناصره ، لكان عندئذ نموذجا اصيلا . وهنا تكون الاصالة هى ان نتأمل انفسنا جيدا من الداخل ، ونتلمس الحلول لمشاكلنا من عناصر الواقع الذى نعيش فيه ، او نجعل من واقعنا محورا يدور حوله كل مانستمده من غيرنا .

غير ان هناك نوعا آخر من المحاكاة ، يوصف بأنه لايتضمن اى خروج عن الاصالة ، بل يقال انه هو نفسه التعبير الحقيقى عن الاصالة ، واعنى به محاكاة اسلافنا والعودة الى نموذج الحياة الذى كان سائدا ابان انتشار دعوتهم وازدهار دولتهم . وقد يتخذ هذا النموذج شكلا اسلاميا ، فيقال ان صيغة التقدم الوحيده المتاحة لنا هى ان نعود الى اسلام السلف الصالح ، مادام هؤلاء قد تمكنوا بفضل ايمانهم من تثبيت دعائم دولة كبرى وقهر أعظم امبراطوريات التاريخ القديم . وقد يتخذ شكلا عربيا ، فيشير أنصاره الى امجاد العروبة فى عصرها الذهبى ، على الصعيد العسكرى والسياسى والحضارى والعلمى ، ويدعون الى بعث هذه الامجاد والتشبه بها من جديد . وفى معظم الحالات يتخذ هذا النموذج شكلا يجمع بين الاثنين ، اى بين الاسلام والعروبة .

هذا النوع من محاكاة الاجداد ، او — حسب العبارة التقليدية — الاقتداء بالسلف الصالح، يعد فى نظر الكثيرين الحل الامثل لمشكلة الاصالة . فنحن فى هذه الحالة نعود الى جذورنا ، ونرتد الى آصولنا ، ومن ثم فاننا فى واقع الامر ، لا «نحاكى» أحدا ، لان المحاكاة انما تكون بين طرفين متغايرين ، وهو مالاينطبق على العودة الى الذات فى منابعها الاصيلة .

**ولكن ، هل تكمن الاصالة فى مثل هذه العودة الى الماضى بحق ؟**

من المؤكد أن معظم الاذهان تربط بين مفهوم الاصالة وفكرة الرجوع الى الجذور البعيدة فى الماضى ، حتى لو لم تكن توافق على أن هذا الرجوع هو الصيغة المثلى لحل المشكلات الحضارية الراهنة للمجتمع . ومع ذلك يبدو لى أن الامر يحتاج الى وقفة متانية نحلل فيها عملية العودة الى الماضى ، لكى يتبين لنا ان كانت تلك اصالة خالصة ، أم ان فيها قدرا — يزيد او ينقص — من المحاكاه ، وبالتالى من الافتقار الى الاصالة .

ان انصار الاقتداء بالسلف الصالح يركزون دعوتهم على فترة معينة من التاريخ ، هى على وجه التحديد فترة صدر الاسلام . والنموذج الذى يدعون الى الاقتداء به هو نموذج الاسلام الاول ، اسلام الدعوة والكفاح والانتصار وبناء الحياة الجديدة ، اى عصر النبى والخلفاء الراشدين . وربما توسع بعضهم فامتد الى نهاية القرن الاول والثانى من الهجرة ، ولكن المهم فى الامر ان بؤرة الاهتمام ، ومركز الاشعاع هو اقدم عصور الاسلام . ويعترف انصار هذه الدعوة انفسهم ، بأن الفترة التى تلت ذلك ، اعنى الفترة التى تفصلنا عن عصر الانتصار الاول ، كانت فى معظم الاحيان فترة تدهور وتراجع وخروج عن الخط القويم وعن النموذج الرائع الذى ضربه لنا المسلمون الاوائل .

وبعباره اخرى ، فان معظم فترات التاريخ الاسلامى كانت — باعتراف انصار هذا الراى — « انقطاعا » عن المسار الذى بدا بداية مجيدة ، وخروجا او انحرافا عن الاتجاه القويم . اى اننا حين يراد منا أن نعود اليوم الى هذا النموذج ، لابد أن نقفز قفزة هائلة فوق الجزء الأكبر من التاريخ العربى الاسلامى ، ونعود الى اول فتراته ، ونسقط من حسابنا جزءا كبيرا من الزمن الذى يفصل بيننا وبين هذا العصر الاول .

هذا الانقطاع ، وهذه القفزة فوق فترة زمنية طويلة ، تسقط شرطا اساسيا من شروط الاصالة ، وهو «الاستمرار» . فصحيح أن العصر الذى يراد منا ان نقتدى به ، ينتمى الى جذور تاريخنا البعيد ، ولكنه لم يظل ممتدا على نحو متصل حتى وقتنا الراهن . فنحن فى حالة النموذج الاسلامى ، نعترف صراحة بالانقطاع حين نقول اننا تنكبنا طريق السلف الصالح منذ القرون الاولى ، اى أن معظم فترات تاريخنا كانت خروجا على النمط الاول . ونحن نعلم أن الاصالة فى نسب انسان

أو فرس ، انما تعنى ان يكون هـذا النسب مستمرا او متصلا من فترة معينة فى الماضى حتى الوقت الحاضر ، ولو حدث اى انقطاع فى النسب خلال هذا المسار لما عاد هذا او ذاك اصيلا .

وهكذا نجد لزاما علينا ان نعيد النظر فى موقف أولئك الذين يحددون الاصالة بانها العودة الى جذورنا الضاربة فى أعماق الماضى . فحدوث انقطاع أساسى بين الحاضر وبين هذا الماضى البعيد يؤدى الى الاحساس بنوع من «الاغتراب» بين الانسان وبين جذوره البعيدة . وكما اننا فى حالة محاكاة النماذج الاجنبية المعاصرة ، نشعر باغتراب «مكانى» لان هذه النماذج دخيلة علينا ، تنتمى الى بقاع تفصلنا عنها مسافات مادية (ومعنوية) كبيرة ، فكذلك نشعر باغتراب « زمانى » حين يطلب الينا أن نقفز فوق الزمن قفزة هائلة ، ونتجاهل معظم فترات تاريخنا ، ونقتدى بنموذج قديم فى ظروف اصبحت مختلفة عنه كل الاختلاف ، وفى عالم لا تربطه بعالم الاسلاف أية صلة ، فى الوقت الذى نعترف فيه صراحة بأن الخيط الذى كان مفروضا أن نظل ممسكين به ، منذ ذلك العصر الذهبى القديم ، قد انقطع منذ أمد بعيد .

وهكذا تؤدى هذه الملاحظة الى نتيجة هامة هى إن الربط بين الاصالة والعودة الى الماضى قد لايكون صحيحا على الدوام ، وذلك حين ينقطع الخط المتصل الذى يربط بين الماضى والحاضر . وفى مثل هذه الحالة تستطيع ان نتصور نوعا من «الاغتراب الزمني» الذى يشعر به الانسان المعاصر ازاء تراث يراد منه بعثه بعد انقطاع طويل ، وفى ظروف أصبحت مغايرة الى أبعد حد .

فاذا كان من الصحيح ان الاصالة لاترتبط ضرورة بالرجوع الى الماضى ، فان مشكلة الاصالة والمعاصرة تكتسب عندئذ طابعا اعقد بكثير مما تبدو عليه للوهلة الاولى .

ذلك لان الوضع الشائع للمشكلة هو ايجاد تقسيم ثنائى : فانت اما ان تكون أصيلاً او معاصرا ، أما من المتعاطفين مع الماضى أو من دعاة الحاضر ، أما داعية الى الرجوع الى التراث ، او نصيرا للتحديث . فان لم تكن من انصار القديم فأنت حتما «متغرب» (ولفظ التغرب يستخدم فى هذا السياق ببراعة ، اذ يجمع بين غربة المرء عن مجتمعه ، وبين انحيازه «للغرب» الذى هو حامل لواء الحضارة المعاصرة ) . اما محاولة التوفيق بين الطرفين فلا تشكل فى واقع الامر موقفا ثالثا ، لانها لاتعدو ان تكون أخذا من كل منهما بطرف .

على أن فى هذا التقسيم الثنائى تبسيطا مفرطا . فعالم الواقع ليس دائما على صورة « اما هذا واما ذاك وأما كلاهما معا » ، بل أن هناك حالات أشد تعقيدا من ان ترد الى مثل هذه الصيغة المبسطة . وفى الحالة التى نحن بصددها ، يصادفنا اولئك الذين يغتربون عن التراث القديم لانهم يرونه أضيق نطاقا بكثير من الواقع المعقد الذى يعيشون فيه ، ولانهم يرونه عاجزا — بحكم الظروف التى نشأ فيها — عن الاجابة عن كثير من الاسئلة التى تواجه انسان اليوم ، وحتى لو استخلصنا منه اجابات كهذه بالاجتهاد ، فسيكون مقدار الجهد الذى نبذله فى عملية الاستخلاص والاستنباط هذه معادلا للجهد الذى نبذله لو بدانا من جديد . وبغض النظر تماما عن مدى أتفاقنا أو اختلافنا مع هؤلاء ، فانهم يمثلون فئة مخلصة ، لاتسعى الى الهدم او التنكر للماضى وانما تحرص على أن تعطى الحاضر حقه كاملا . ولكن المهم فى الامر أن هؤلاء ، مع شعورهم بالاغتراب ازاء الماضى البعيد ، قد لايكونون «متغربين» على الاطلاق ، أعنى أنهم قد لايكونون منحازين آليا الى حضارة الغرب ، على الصورة التى ترسمها كثير من الكتب الشائعة لكل من يبدى تحفظا على فكرة العودة الى التراث القديم .

هنا نجد موقفا اشد تعقيدا مما تصوره لنا القسمة الثنائيه التى تحصرنا فيها مشكلة « **الأصالة والمعاصرة** » . فنحن هنا ازاء عقول لا تتحمس لحضارة الغرب او تحاكيها محاكاة عمياء ، وتدرك على وجه الخصوص أن القيم واتجاهات السلوك الانسانى لا تنقل آليا من حضارة الى حضارة ولكنها تدرك فى الوقت نفسه أن الخلاص الذى يقدم اليها فى صورة عودة الى نمط الحياة والفكر السائدين فى عصر ذهبى غابر لن يحل المشكلة ، ولن يقدم الا اطارا شديد العمومية ، يتعين علينا أن نملأه بمضمون لابد أن يستمد كله من ظروف حياتنا الراهنة ، هذه الحالة الحقيقية ، التى تكاد تكون مأساوية ، موجودة بيننا ، ولكن اين موقع اصحابها على خريطة « الأصالة والمعاصرة » كما يرسمها سيل الكتابات الذى عالج هذا الموضوع ؟

ويؤدى بنا امعان التفكير فى النقطتين السابقتين ، اللتين تخفق فيهما صيغة « الأصالة والمعاصرة » الى نتيجة هامة تكشف عن قصور ثالث فى هذه الصيغة . ذلك لأننا ، حين نضع انفسنا امام بديلين يتعين علينا ان نحدد موقفنا منهما ، احداهما هو ماضى حضارتنا الخاصة ، والآخر هو حاضر حضارة اخرى مستقلة وغريبة عنا فاننا لن نجد عندئذ اجابة عن تساؤل اساسى :

وأين حاضرنا نحن ، وواقع الحضارة التى نعيش فيها من هذين البديلين ؟ اننا سواء اخترنا ان نعود الى تراثنا القديم ، او أن نقتبس افكار حضارة الغرب واساليبها ، او حتى ان

نبحث عن صيغة للتوفيق بين الاثنين ، فسوف نتعامل خلال ذلك كله مع طرفين خارجين عن الواقع العربي الراهن : فالماضي البعيد تفصلنا عنه مسافة تاريخية شاسعة وتطورات وخبرات هائلة اكتسبت خلال حقبة طويلة من الزمن ، وحاضر الغرب تفصلنا عنه قيم وتقاليد وتراث يصعب أن يتلاقى طرفاها بعد أن تشعب مسارهما منذ وقت طويل في طريقين مستقلين . ومعنى ذلك أن الطرح الشائع للمشكلة يحصرها في اطار بديلين لاينطبق أى منهما على الحاضر العربي ، على مفاهيمه وظروفه ومقولاته واشكالاته المميزة ، وانما ينطلق احدهما من الماضي العربي ، والآخر من الحاضر غير العربي، فعلام تدل هذه الطريقة في طرح المشكلة ؟ انها لا تدل الا على خواء الحاضر والعجز عن ملئه بمحتوى مستمد من طبيعته الخاصة ، لا من عناصر بعيدة عنه زمانيا أو مكانيا . بل أن الصيغة ذاتها انما هى تعبير مبطن ، غير مباشر، عن واقع التخلف ، أو تخلف الواقع . ويظهر ذلك بوضوح تام حين نقارن الاشكال الحضارى الذى تعبر عنه هذه الصيغة في مجتمعاتنا ، بالاشكال الحضارى لبلاد العالم المتقدمة . ففي هذه الحالة الاخيرة لانجد التماسا للحلول في تراث قديم ، أو في اقتباس عناصر حضارات اخرى ، وانما تتعلق الاشكالات كلها بطبيعة الواقع القائم بالفعل ، وتستمد من عناصر الحياة المحيطة بانسان هذه المجتمعات . وعندئذ تكون المشكلات المطروحة من نوع : مشكلة القيم الانسانية في مقابل القيم المادية، أو علاقة الانسان بأدوات عمله ونتاج عمله ، او تأثير المعرفة على مصير الانسان ، الخ ..

**مجمل القول ان الاشكال الحضارى ، في هذه الحالة الاخيرة ، يعبر بوضوح عن حاضر ممتلىء ، على حين ان اشكالنا ، كما تعبر عنه صيغة «الاصالة او المعاصرة» يغفل الواقع المحلي القائم ، ومن ثم فهو اشكال «الحاضر الفارغ» الذى يراد ملؤه بمضمون غير منبثق من داخله .**

**اين اذن تكمن الاصالة ؟**

لنعد مرة أخرى الى المعنى اللغوى للفظ ، كيما نستمد منه التوجه السليم . ان الاصالة هى ان نكون صادقين مع انفسنا ، وان نستوحى لمشكلاتنا حلولا مستمدة من واقعنا . وهى بهذا المعنى ليست على الاطلاق بديلا لمعايشة العصر ، وإنما هى على الاصح أفضل شكل لتلك المعايشة ، أى هى الشكل «الأصيل» للمعاصرة .

وهكذا يمكننا ان نعد الاصالة نقطة تلاقى بعدين أساسيين :ـ

أولهما الابتكار والابداع ، لأن المواجهة «الأصيلة» للمشكلات تنطوى حتما على عنصر ابداعى أساسى يتيح لنا ان نبتكر الحلول دون أن نجرى وراء الآخرين الذين توصلوا الى حلولهم في ظروف مختلفة ،وفى مواجهة مواقف مغايرة،

وثانيهما البعد الزمني : اذ أن محو التعارض بين الاصالة والمعاصرة لا يعنى الغاء البعد التاريخى . والتزام المجتمع الحريص على اصالته بظروفه الخاصة ورفضه للمحاكاة العمياء ، لا يعنى ان هذا المجتمع قد رفض ماضيه أو تنكر له . ذلك لأن كلا منا يحمل ماضيه على اكتافه في حاضره . وحين نقول ان الحلول الأصيلة هى تلك التى تستمد من واقع المجتمع ، فان مفهوم الواقع « هنا يحمل في طياته كل ماضى هذا المجتمع وتراثه. ومن المؤكد أن تاريخ المجتمع وتجاربه الموروثة كلها تشكل جزءا لا يتجزأ من واقعه الذى يحياه . وعلى ذلك فان الحلول التى نقول انها ينبغى أن تستمد من الواقع الذى نعيش فيه ، لابد أن تتضمن في الوقت ذاته حكمة الماضي وخبرة التراث بقدر ما تتضمن من عناصر الابداع والتطلع الى المستقبل .

ومجمل القول ان الاصالة الحقيقية تكمن في قلب المعاصرة ، دون ان تتنكر للماضى . ومقياسها الحقيقي هو أن تعرف كيف تبتكر حلولا صادقة وملائمة لمشكلاتك التى تعيشها في عصرك ، مستعينا بكل ما تحمله من خبرات ماضيك ، دون أن تخدع نفسك أو تغالطها ، او تنقل عن الاخرين بغير وعى بالاختلاف بين ظروفك وظروفهم

**وحين تفهم الاصالة على هذا النحو ، يتضح زيف التقابل التقليدى الذى يضعها في مواجهة المعاصرة ، ويتبين خطأ التفسير الذى جعل اللفظين مرادفين لمعايشة الماضي ومعايشة الحاضر . فقد تكتمل كل شروط الاصالة في مجتمع يعايش عصره معايشه كاملة ، وقد تضيع كل مقومات الاصالة في مجتمع لا يعرف لنفسه مخرجا الا ان يحاكي ماضيه البعيد .**

● ● ●

## ندوة العدد

# موقفنا من التراث

■ التراث هو ما تصنعه أنت ....

■ نحن نصنع الماضى والماضى لا يصنعنا .

د. زكى نجيب محمود

■ ان استفادة الشعر المعاصر من التراث العربي هى استفادة لغوية فى المحل الأول .

■ الأدب رؤية تاريخية .. وإعادة تركيب لعناصر التاريخ .

صلاح عبد الصبور

■ التراث هو كل ما كتبه أسلافنا العرب .

■ لا بد من عملية انتقاء للتراث ..

د. محمد مصطفى هداره



# ندوة العدد



عقدت بمقر المجلة الندوة الأولى من سلسلة الندوات التى نعتزم الدعوة اليها فى كل عدد ، كى نجرى حوارا حرا بين مجموعة من المفكرين والنقاد حول الموضوع المحورى للعدد ، بغية طرح المشكلات الرئيسية المتعلقة به ، والوصول من خلال الاحتكاك الفكرى وتبادل الآراء العفوى الى تحديد الأسس الضرورية للمنطلقات الفكرية والمنهجية الواجب توافرها فى تناول هذه المشكلات .

وقد دارت الندوة الأولى عن التراث ، واشترك فيها الأساتذة :

الدكتور زكى نجيب محمود

والدكتور محمد مصطفى هدارة

والشاعر الأستاذ صلاح عبد الصبور

بالاضافة الى اسرة تحرير المجلة

وسارت فيها المناقشات على الوجه التالى : ـ

**د . عز الدين :**

**اظن انه من المناسب أن نطرح السؤال الأول عن ماهية التراث ولماذا يعد مشكلة خاصة فى حياتنا الفكرية ؟**

**د . زكى :**

فلنبدأ بفكرة ربما تكون غير مقبولة للوهلة الأولى ، ولكننا يجب أن ندقق فيها ، وهى ان التراث هو ما تصنعه أنت ، فالتراث كتب وفنون وغير ذلك من هذا الجسم المكتوب الموروث ، لكنك ستقرأه لتستخرج منه ما تستطيع بوجهة النظر التى تريدها أنت ، دون أن يفرض نفسه عليك . فالتراث مثل الصيدلية الحافلة بأصناف الأدوية وما عليك الا أن تأخذ صنف الدواء الذى يناسبك ويناسب عائلتك . من الذى يرغمك على أن تحفظ ما فيه عن ظهر قلب . التاريخ نفسه يتغير فى تأويله للحادثات وتتغير طريقته فى قص القصة وكيف وقعت عصرا بعد عصر ، لأن الأمر يتوقف على الزاوية التى ينظر منها المؤلف ، ولذلك فالعصر الواحد أو الحادث الواحد اذا كتبه مستعمر عدو فانه يكتبه بشكل خاص ، أما اذا كتبه وطنى فانه يكتبه بشكل آخر ، فما هو بطولة عند مؤرخ قد يظهر انه غوغائية عند آخر . **وهكذا التراث علينا أن نقرأه القراءة التى تعجبنا فنحن نصنع الماضى ، والماضى يصنعنا . فالقرآن الكريم مثلا قد عكف عليه المفسرون والفقهاء دون أن يخرجوا بصورة واحدة ، بل أخذ كل منهم يبدى مهارته فى استخراج بواطن المعانى ، فالصوفى يفسر بطريقته والسنى كذلك والشيعى ايضا ، كل أخذ حقه فى التفسير والتأويل بشرط أن يعطيك طريقته فى قراءة النص ، ولقد كان سيدنا عمر محقا حين قال « القرآن حمال اوجه فاوغلوا فيه برفق » فهو حمال اوجه لأنك اينما نظرت اليه تجد صورة تستطيع ان تقول عنها : هذا هو ما يقوله القرآن ، والآخر من زاوية ثانية وهكذا . معنى ذلك اننا نستطيع ان نستخرج من القرآن ذاته ـ وهو الكتاب الأم ـ صورة الحياة التى نريدها ونقول انها وردت فى القرآن . فلماذا لا نستغل هذه القدرة التفسيرية التأويلية للتراث ككل ؟ عندى شعر عربى وفقه ومصادر كثيرة ، من الذى فرض على أن اقرأها قراءة معينة محددة ؟** . لنأخذ الفقه : هناك نقطة هامة ، يظن الناس ان الشريعة الاسلامية هى ما قاله الفقهاء ، والفقهاء رجال اربعة أو أكثر ، وما يقولونه انما

هو اجتهاد ، والشريعة هى الجسم الذى توزع بين هؤلاء ، فلا تساويهم ولا تساوى مجموع ما قالوه لأنهم لم يقولوا شيئا متشابها ، فأستطيع أنا أن أضيف نفسى الى الطابور وأنظر الى جسم الشريعة وأخرج بتشريع جديد ، ولو كانت الشريعة هى الفقهاء لكان من الضرورى أن التزم بالماضى ، وكما يتعدد الفقهاء ليس هناك ما يمنع من أن تضيف نفسك اليهم وتستخرج لنا صورة تناسب هذا العصر ، فنحن رجال وهم رجال • والفكرة الأساسية هنا ألا نخلط بين الشريعة وبين رجالها وهذا فى رأيى مفتاح هام جدا لو استطعنا أن نفهم مغزاه حق الفهم • فالتراث اذن كقضية عامة هو ما نقرأه منه ، والطريقة التى نقرأ بها التراث ليست قوالب حديدية ، بل هو كلام ، وأنا - كمالك لهذا الكلام - أخرج المعنى الذى أريد أن أتعامل معه •

**د • جابر :**

أريد أن أستخدم المثل الذى ضربته فيما يتعلق بالقرآن ، فهناك تفاسير عديدة للقرآن ، ولكن هناك بالتأكيد وجود موضوعى للقرآن خارج تفاسيره المتعددة •

**د • زكى :**

ليس خارج تفاسيره المتعددة ، بل متمثلا فيها وقد يتمثل فى صور أخرى كذلك •

**د • جابر :**

**نعم ولكن أريد أن استخدم هذا المثل لأعود الى الموضوع من حيث علاقتنا نحن بهذه المادة المسماة تراثا ، فالتراث فى شكل من اشكاله سوف يصبح موضوعا مدركا وانا ذات مدركة لهذا الموضوع ، السؤال اذن هو : ما هو الجانب الذى أمارس فيه فعاليتى كذات مدركة ؟ وفى نفس الوقت : ما هو الجانب الذى يمارس فيه الموضوع المدرك تاثيره على كذات مدركة ؟ بعبارة اخرى لو قلت اننى المالك الوحيد للتراث ومن حقى ان افعل فيه ما اشاء يخيل الى اننى قد اتجاهل ان التراث كموضوع مدرك مستقل عن وعيى بمعنى من المعانى له تاثير على وعيى بالسلب او الايجاب ، أريد أن أحصر بالضبط أين أنا وأين التراث ؟**

**د • زكى :**

أما من حيث أين التراث ؟ فهو فى المكتبات ولك أن تقرأ منه الجانب الذى تريده ، هناك نظرية معروفة فى القيمة للفيلسوف الأمريكى « يرى » نستطيع أن نفيد منها ، فعندما أقول ان هذا الشىء له قيمة أو هذه القطعة الفنية لها قيمة **يصبح السؤال : أين هذه القيمة ؟ هل هى فى القطعة الفنية ذاتها أم فى أنا ؟ هل هى موضوعية أم ذاتية ؟** وكان الحل الذى قدمه هذا الفيلسوف هو ان القيمة تتولد من التفاعل بين الذات المدركة والشىء المدرك ، فقد تعطينى صورة مهما تأملتها لا أتأثر بها ولا أستخرج منها قيمة جمالية ثم تأتى أنت فتتفاعل مع نفس الصورة وتستخرج منها قيمة جمالية • بالنسبة للتراث لك أن تختار منه ما شئت ، سواء أكان شعرا أم نثرا أم نحوا ، ثم تتفاعل معه حتى لا يكون الحاصل أو الناتج نقلا مما أمامك بل حصيلة تولدت من التفاعل بينك وبينه • مثال على ذلك الشعر ، أنا أميل الى الشعر وهو جزء من التراث ، وأتمنى أن أخرج من قراءاتى له - وأنا انسان معاصر - باحساس من يستطيع أن يعيش فى جلد الشاعر القديم ، وفى اللحظة التى أقرأ فيها الشعر قراءة ذات فعالية أتقمص الشاعر فأسمع بأذنيه وأرى بعينيه ، وفى هذه اللحظة ذاتها أصبح تراثا ، أى أعيش الماضى ، أعيش الماضى ولو للحظة ، ثم أخرج الى حياتى العامة وقد اكتسبت خيطا يضم الى مجموعة الخيوط التى تكون شخصيتى • واذا كنت موهوبا وأردت أن أكتب شعرا فلن أعيد قصيدته وانما أكتسب منه حساسية وذوقا أكتسب فن القدرة على التمييز بين ما أحبه وما لا أحبه فاذا ما اكتسبت الذوق العربى فى فهم الشعر وقرضه فقد أعطيت التراث حتى لو نسيت بعد ذلك كل ما قيل من الشعر القديم وحينئذ تستطيع أن تكون امتدادا لهذا التراث واستمرارا ، كما تستطيع أن تجدد فيه ما شئت ولكن بالذوقية الموروثة • والا فاذا ردت أن تبتر الصلة وتقيم ذوقية جديدة وبناء جديدا فبأى حق تعتبر نفسك فصلا من كتاب فيه فصول مضت ؟ ستكون فصلا مبتورا ، هل رأيت حلقة من سلسلة غير موصولة ببقية الحلقات ؟ أضف حلقة جديدة ، ولكن لابد أن يكون هناك الرباط الذى يربطها ببقية الحلقات لكى تدعى بحق انك تنتمى الى هذه الأسرة • فاذا ما خرجت عليها فانك لابد أن تخرج عليها فى اطارها ، وهكذا الشعر الانجليزى والفرنسى وغيره • لا يمكن أن يخلق شاعر مواضعات جديدة للشعر ، وكيف يحدث هذا واللغة واحدة ؟ هى مادة مثل الحجر الجرانيت عندما قام بنحته المصرى القديم ونفس الحجر بين يدى نحات حديث يستخرج منه امكاناته ، والفرق فى اختلاف الموضوع • فمختار مثلا فى تمثال نهضة مصر وغيره يتشكل

حلقة مرتبطة بحلقات المنحت الفرعونى . فالمادة واحدة والطريقة واحـدة وإن اختلف الموضوع ، فهناك تطور ولكن الذوق واحد . والذوق ليس معناه تكرار ما قيل من قبل . ففى الشـــعر تستطيع أن تأتى بتفصيلات جديدة ، أو بحور جديدة اذا شئت ، ولكن الراسب الذوقى لابد أن يكون متشابها ، لأن اللغة العربية ليست رموزا رياضية ، بل ان كل كلمة فيها حقـــل مشغول بخبرات من سبقونى ، كل كلمة لهـا اشـعاعات وايحاءات وأنا أستعمل هذه الخبرات كما وصلتنى وأضيف اليها دون أن أنكرها أو أجردها .

فاقرأ ما شئت من التراث ، واستصف منـه ما شئت ، ثم اخرج بشكل وذوقية لا بموضوع ولا مشكلة ، أنا لا أريد أن أكرر مشكلاتهم ، هم كانت تشغلهم مسألة قدم أو حداثة القـرآن أو مسألة الإمامة ، وهذه ليست مشاكلى الآن ، ولكن أستطيع الافادة منها ، فعندما كانت تعرض المذاهب الجـــديدة كانت تنشق الى عشرين أو ثلاثين فرقة ، مما يدل على دقة التحليل التى تجعل الشعرة تتفتت بهذا الشكل ، ومما يدل على حرية الفقه ، وأستطيع أن أستفيد من ذلك القدرة على تحليل الموضوع قبل الحكم عليه ، والقدرة على أن أكون حرا فى قول ما أقوله ، وهذا يكفى !

**د . عز الدين :**

**فى هذه الحالة ، عندما نصل الى ان القضية هى قضية شكل او صيغة نأخذ منها حـرية الرأى والتحليل هل نعتبر هاتين النتيجتين ثورة تراثنا العربى بصفة خاصة ، او ان هذا مفهوم منهجى نلتزم به ابتداء قبل ان افكر فيما اذا كان حصيلة حقيقية يعطيها تراثنا أم لا ؟**

**د . زكى :**

هذا منهج وقد يتكرر عند غيرى ، والحكم هنا هو الاهتمامات او الذوقية الخاصة التى تجعل من شىء أمرا هاما ومن غيره دون ذلك .

**د . عز الدين :**

**هناك سؤال فى هذا الصدد : ما هى الذوقية ؟ وهل تتعدد الذوقيات بتعدد القوميات ؟ أى هل هناك ذوق عربى وآخر انجليزى أو فرنسى ؟ هل هناك مضمون حقيقى لها ، لا عـلى مستوى الممارسات اليومية ، وانما على مستوى الثقافة ؟**

**د . زكى :**

بالطبع هناك تعدد ذوقيات ، وسوف أضرب لك مثلا بمصر حيث تتعدد الذوقيات بتعدد الثقافات أعرض بعض القضايا على من تكون ثقافته أزهرية صرفة ، وأعرضها كذلك عـلى من تكون ثقافته أوربية صرفة ستجد رد الفعل مختلفا تمـــام الاختلاف حتى ليكفر أحدهما الثانى لما يقـوله ، اذن نحن أمام رجلين ينفر أحدهما مما يقـول الآخر ولا يقبل بذوقه ما يقبله صاحبه . مثـل هذا الاختلاف لا يحدث عند الأوروبى ، ستجد ان ما يقبله الإنجليزى ــ بوجه عام ــ يقبله مواطنه أيضا ، فليس هناك هذا الفارق ، ولقد اخترت عن قصد كلمة التكفير ، فنحن يكفر بعضنا بعضا وتفصلنا ٩٠ درجة ، اذ لا نعيش حياة واحدة .

**د . فضل :**

**ألا تعتبر هذا حجة على ان مســألة الذوق نسبية ولست مطلقة فامـــام هــذين الرجلين المتباعدين أين يقع الذوق العربى الذى لابد أن أحتـــكم اليه فى الاستصفاء من التراث وكيف يتشكل ؟**

**د . زكى :**

الذوق العربى يتشكل اذا ما ثقفنا الثقافة التى أدعو اليها ، وهى تتشكل من القديم والجديد فى وحدة عضوية ، بحيث يتكون قدر مشترك بيننا جميعا يضمن لى ما يمكن أن أسميه بالثقـــافة العربية الجديدة ، هذه الثقافة الجـــديدة اذا ما تشكلت تجعل القضايا ــ على الأقل من حيث أصولها العامة ــ مقبولة أو مرفوضة على المستوى القومى ، وسوف أضرب لك مثلا : فى عام ١٩٥٣ كتب أستاذ أزهرى لن أذكر اسمه معلقا عـــلى كتاب لى بقوله : هناك ثلاثة رؤوس مصرية كانوا نكبة على الثقافة المصرية لأنهم عملاء للاستعمار وهم طه حسين وعلى عبد الرازق وأنا ، فهـــل أستطيع أن أقول ان ذوقية هـــذا الأزهرى فى القبول والرفض التى تجعله يتهم طه حسين بأنه عميل للاستعمار فى الثقافة وبأنه لم يبن الثقافة المصرية بل هدمها ، تتفق مع ذوقيـات غيره من المصريين ، واذا كان هناك كل هذا الاختـــلاف فكيف نقول أننا نعيش ثقافة واحدة ؟

**د . فضل :**

**هل نستطيع أن نقول ان سبب هذا التفاوت بين مستويات التفكير وعدم الارتكاز على قاعدة واحـــدة تضمن وحـــدة الشخصية الأساسية للمثقف العربى مبعثه أنه بينما يقف احدهم من**

التراث موقف الناقد الذى يختار ويستصفى كما قلت ثم يؤول ويفسر ويضيف فاعليته الذاتية الى هذا التراث فيخرج من ذلك برؤية تجعل التراث فاعلا ومفعولا معه ، تجعله مكونا لشخصيته وخطوة فى سبيل الاتصال بثقافات أخرى وتراث انسانى عام يستلهم القيم المشتركة بين الشعوب جميعا ، هذا من جانب ، ومن الجانب الآخر موقف رجل يتصور ان علاقته الوحيدة بالتراث هى علاقة تعبد وتكرار ونسخ وضيق افق وخضوع واخضاع الذات لفاعليته دون أن يضيف لذلك بعد عصره وثقافة بيئته الجديدة وانفتاحه على المجالات الانسانية الرحبة ، وبالتالى يصبح متعصبا محدود النظرة وينكر ما فى هذا التراث نفسه من قيم حية نتيجة لعدم استيعابه لمعطيات عصره ولتراث الشعوب الانسانية الأخرى اذ ان اى نموذج من هذه النماذج المتعصبة باسم المحافظة لو ادرك ما فى التراث الانسانى من وحدة ومن قابلية وضرورة الاتصال لاختيار العناصر الدائمة من تراثنا لما وقف هذا الموقف الرافض المكفر لغيره . فما رأيك فى وضع المشكلة بهذه الطريقة ؟

**د . زكى :**

هذا وضع جزئى ، لأنك أعطيتنى خطين دون الخط الثالث الذى يجب أن يكون هدفنا ، فأنا لا أريد ان أطرح الذوقية العربية الاسلامية .

**د . فضل :**

**اعتقد ان تحليل مكونات هذه الذوقية ضرورى لتوضيح الأمر .**

**د . زكى :**

هذه الذوقية تظهر فى مجالات القيم من فن وأدب بصفة خاصة ، ولها انعكاساتها بعد ذلك على الموقف العلمى نفسه ، هل أحترم العلم أم لا أحترمه ؟ ولكن لنترك ذلك جانبا الآن ونأخذ المجال الخاص الذى يظهر فيه ما أسميه أنا بالذوقية العامة وهو مجال الفنون ، فلماذا لا يكون لى ذوق موسيقى خاص بى مثلا ، يكون مزجا بين القديم والحديث ، ليس تكرارا للموسيقى القديمة بآلاتها القديمة ، ولكنه لا يكون أيضا كما يريد البعض مطابقا للموسيقى الغربية . أعتقد ان ملحنينا مثل محمد عبد الوهاب وغيره يحاولون تقديم هذا المزج المندمج من كلا العنصرين ، ولا أستطيع بالطبع ان احكم على مدى نجاحهم فى ذلك ، ولكنهم ان كانوا قد وفقوا فى شىء فهو تقديمهم للذوقية التى يتمثل فيها هذا وذاك . وخذ مثلا آخر من الأدب : نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم وغيرهما ممن أخذوا القالب من الخارج ــ فنحن لم يكن عندنا مسرحية أو قصة ــ فأخذوا القالب أو الشكل وصبوا فيه مادة عربية اسلامية محلية فأصبحت القصة مصرية أو عربية ليس فيهما فاصل بين القالب والمضمون ، وحين أقرأها تجد صدى فى نفسى ، فهذا القبول أو الذوق المتقبل هو الدليل على ان الدمج صحيح وناجح بين قالب من الخارج ومضمون محلى .

**د . فضل :**

**هذا الدمج ليس موروثا ، ولكنه ينطلق من منظور متطور حديث .**

**د . زكى :**

مستصفى كما أقول ، فلو كان عندى ابن لربيته على هذا الذوق وجعلت من ذلك هدفى الواضح تجاهه ، ان كل الفلاسفة كانت تشغلهم دائما الأجيال القادمة ، ولذلك كانت لهم نظريات فى التربية وكيفية تشكيل الجيل الجديد ، حتى تتحقق لهم أهدافهم . وبيننا من ينافق ولا يريد أن يذكر الاتجاه الى أوربا ، فتجدهم يقولون اذا ما سئلوا هذا السؤال انهم يريدون الجيل الجديد عربيا مسلما ، وهذا صحيح ولكنه عنصر واحد ، اذ هل سيقتصرون عليه فحسب ؟ **لابد ان ترتسم فى ذهنى الصورة اولا ، فاذا كنت اريد ان ارى هذا الجيل موسيقيا أو أدبيا فأى نوع من الموسيقى والأدب أجعله يتذوق ؟ هل أجعله يقرأ المقامات أم توفيق الحكيم ؟ لو كنت أنا المربى فسوف أجعله يتقبل الموسيقى الخليط والأدب الخليط وأعنى بالخليط أحد شيئين : اما ان يأخذ القالب من أوربا كالقصة والمسرحية والمنهج العلمى ويكون المضمون محليا ، أو العكس مثلما يحدث فى حالة الترجمة ، فالقالب اللغوى هو عندنا اما المضمون فهو من الخارج .** وفى كلتا الحالتين تتحقق عملية الدمج التى أعنيها والتى تنتج جديدا شيئا مختلفا عما كان لدى العربى القديم وعما لدى الأوربى الحديث اليوم ، فهو ثمرة جديدة ، فعندما كتب شوقى مسرحياته مثلا أصبح هذا العمل جديدا ، بمعنى انه لا الأوربى عنده مسرحية مكتوبة باللغة العربية ولا العربى القديم كذلك . وخذ أيضا فن الرسم والتصوير ، هنالك مدارس عديدة فى أوربا : السيريالية والتجريدية وغيرهما ، وأنا لا أحرم الفنان العربى من متابعة هذه المدارس وأخذ ما يوافق ذوقه منها على ان يملأه بوجدان عربى ، وهذا يتوقف على الوسيلة الخاصة بالفن وهى الخط واللون . ما هو سر انبهار فنان مثل صلاح طاهر ؟ أنه يعمد فى المقام الأول الى التشكيلة اللونية التى

يستخدمها فهى ذاتهـا التشكيلة اللونية لمصر ، صفرة الصحراء وخضرة الزرع وزرقة السماء • هذه التشكيلة غير موجودة فى انجلترا مثلا حيث يسود اللون الرمادى ، لذلك اذا أخذت احدى لوحات صلاح طاهر وعرضتها فى انجلترا فلن يشك انجليزى واحد فى انها لرسـام أجنبى ، فهنا أخـذ الفنان الأسلوب التجريدى من أوربا واستخدمه فى التعبير عن احساس محـلى ، فالثمرة الجديدة ليست أوربيـة لأن ألوانها من بيئة مختلفة وليست عربية قديمة لأن العـرب لم يعرفوا هذه الأساليب الحديثة • فالجـديد لا ينشأ اذا عشت مع الماضى وكفى ، ولا ينشـأ اذا عشت مع أوربا وكفى ، ولذلك لو حـللت تكوين رجال الأدب والفكر الذين ظهروا خـلال السنوات المائة الأخيرة عندنا لوجدت انهم يكونون ثلاث مجموعات واضحة ، مجموعتين عـلى طرفى نقيض ومجموعة ثالثة قليلة العـدد ولكن عليها المعول الأكبر : المجمـوعة الأولى تشمل أولئك الذين لم يستطيعوا الا أن يعيشـوا فى الماضى وكأنهم قواقع ، هؤلاء ما يكاد يموت أحـدهم مهما كان عظيما حتى ينسى أثره ، الفئة الثـانية هى تلك الفئة التى تدعو الى أن تكون ثقافتنـا أوربية صرفة ـ وقد كنت أنا من بين هؤلاء لسنين طويلة ولكنى الآن لا أنتمى اليهم بعـد أن تغيرت ـ وهؤلاء لن يتركوا بصمة واضـحة على ثقافتنا ، أما الفئة الثالثة التى أدركت بفطرتها وبجهـدها وبموهبتها ان الخلق الثقافى هو هذا الدمج الذى أتحدث عنه فهم الذين يصنعون المستقبل ، ابتداء من محمد عبده عندما فسر جزء « عم » تفسيرا عقليا يتناسب مع العلم ، أى أنه استخدم الرؤية العلمية لأوربا فى تفسير القرآن ، على أسـاس القالب والمضمون الذى شرحناه ، وخذ على هذه الشاكلة لطفى السيد واحمد شوقى وطه حسين وهيكل والعقاد والمازنى وغيرهم ، وهم وان كانوا قلة الا انهم هم الذين صـنعوا لنا الثقـافة العربية الحديثة ••

**د • جابر :**

**من المؤكد ان كيفية تعاملى مع الماضى تنطلق من مجموعة المشكلات التى أعيشها فى الواقع • بعبارة أخرى اننى بالشكل الذى أرى به الحاضر أبحث فى الماضى عما يتناسب مـع كيفية رؤيتى وتعاملى مع هذا الحاضر ، فهل الخلاف فى نوعية العقول أم فى كيفية مواجهة مشكلات تتصـل بالواقع أو اذا أردنا قدرا من التطرف نقـول الخلاف فى مواقف اجتماعية من الواقع ؟ وهـذا يجرنا الى محاولة تحديد التراث بشكل اشمل ، فقد حددته بالكتابات ••**

**د • زكى :**

**الآثار الفنية عموما •**

**د • جابر :**

لنتوسع أكثر فى تعريف التراث مادمنا نتناول مشكلات الواقع فنقول انه يشمل ضمن ما يشمل مجموعة القيم المؤثرة فى حياة الناس بشكل ما ، وهذا يقود الى طرح آخر للقضية •

**د • زكى :**

فى الواقع ان كلمة القيم هـذه ضبابية تجعلنا ننزلق فيما لا يفهم ، فالقيم ليست سـحابا ، القيمة هى الطريقة التى يسلك بها الانسان ، وتستطيع أن تستدل على قيم الفرد المعين من سلوكه ، **فالقيمة تتشكل بالسلوك وتتحـدد به او بالكتابات • والتعرف على القيم يأتى من مراقبة سـلوك النـاس ، ما يفعلونه وما يقرأونه وما ينطقون به** ، وتستطيع أن نخلص من ذلك الى أن الموروث الكتابى أو الكلامى يلتقطه الابن عن الأب ويشكل سلوكه • فالقيم اذن هى هـذا الشىء المجسد الذى يبث من واحد لآخر وليست مجردات •

**د • جابر :**

**اذا اتفقنا على ان التراث يبـدأ من كتابات ويتجلى فى سلوك له أبعاد متعددة نجد اننا أمام مشكلة أخرى وهى الى أى مدى تؤثر مشـكلات الواقع فى اختيار جوانب من هذا الموروث ونفى جوانب أخرى ، وما هى الدوافع التى تكمن وراء هذا الاختيار ؟ وما هى حدودها وأبعادها ومجالها الذى لا يقضى على الوجود الموضـوعى للموروث كشىء مستقل ، وفى نفس الوقت لا يشل فاعليتى كذات لاحقة ؟**

**د • زكى :**

الجواب واضح جدا • ماذا يريد العصر ؟ ما هى أنواع المشكلات التى يفرضها عـلى العصر ؟



ما أساسها ؟ ركيزتها دون شـك الآن العـلم والصناعة ، وأنا أريد إلى جانب كونى عربيا أن أكون معاصرا ، بمعنى أن أشارك فى مواجهة مشكلات هذا العصر التى نبعت من العلم الجديد ولكل عصر علم مختلف عن العصور الأخرى ، فهناك ثلاث مراحل تاريخية شهدت أنواعا من العلم ومنهجه وأساسه النزعة العلية القائمة على القديم الذى بدأ يونانيا ثم اكتسح العرب فآمنوا ان العلم هو استخراج كلام من كلام ، مع اختلاف نوع الكلام ، **فبالنسبة للمسلم الكلام هو القرآن ، وبالنسبة لليونانى الكلام هو المبدأ الأول يستخرج منه كلاما ، والاستخراج يحتاج الى استنباط ، والاستنباط له مقاييسه التى تعتمد على القياس الأرسطى ، فالعصر القديم كانت حضارته حضارة كلمة ، أما الآن فحضارتنا حضارة الآلة** • ولكن المرحلة الوسطى ، أعنى النهضة الأوربية فقد كان لها ضرب مختلف من العلم ومنهجه وأساسه النزعة العلية القائمة على السبب والمسبب ، ولذلك كان البحث العلمى عندهم يقوم على استخراج الأسباب للظواهر ، أما الآن فنحن نعيش فى عصر جديد وعلم جديد يقوم منهجه على أساس الدالة الرياضية ، وتعكس قانون الظاهرة ، فاذا قلنا ان الشمس تجذب الأرض والأرض تجذب الطائرة فأين هنا السبب والمسبب ؟ ما يوجد هو التجاذب ، واذا قلت انه اذا ضغط الغاز قل حجمه يجب أن تستخلص الصيغة الرياضية التى تثبت عملية التأثير والتأثر• الخلاصة انه يجب أن يعيش هذا العصر وعلمه وبذلك يتم الانتقاء للعقل ونفى اللامعقول كما يتطلب العصر • انما ندعو الآن الى أن نكون عربا مسلمين ، أو متدينين ـ وكلمة متدين تعنينى جدا لأن هناك فرقا بين الدين العام والدين الخاص ، ولكننا عموما متدينون •

د • فضل :

**هل هذا توصيف للواقع القائم بالفعل ، أم هو تحديد للشرط الضرورى للشخصية المصرية العربية وبأى شكل ؟**

د • زكى :

هذا شرط ضرورى لكى أكون مواطنا مصريا عربيا ، ومع انى لا أريد أن أضحى بمصريتى ولا عروبتى ولا اسلامى فانى أريد أن أعيش عصرى بمشكلاته ومناخه ، وهذا هو المحور الأساسى الذى يدور حوله العصر ، وأداته الجهاز وليست الكلمة ، وهذا منهج جديد لابد له من استخدام العقل ، فاذا جاءنى ولى من أولياء الله وقال لى انه اذا ساق يده فى الفراغ وجد تفاحة أقول له لسنا بحاجة اليك ، وقد كتبت فى « المعقول واللا معقول » أقول انه يمكن الاستفادة حتى من الصوفية القديمة ولكن بقراءتها قراءة جديدة • فاذا قرأنا عن أصحاب الكرامات الذين ينزلون المطر حيث لا مطر ، أقول اننى أحتاج الى هذا بالفعل ولكن عن طريق العلم وقد حدث بالفعل أن أسقط الأمريكيون أمطارا صناعية على فيتنام لعرقلة القتال ، وكذلك نحن فى حاجة الى أن نحصل على طعام من الصحراء حيث لا طعام وذلك بجهد العلماء •

د • عز الدين :

**لقد وصلنا الى ان القيمة تتجسد فى سلوك ثم انتهينا الى الولى الذى ينزل المطر حيث لا مطر ، ألا يرتبط هذا فى مجمله بفارق جوهرى بين تصورين عامين أحدهما يسيطر على التراث العربى فى تنوعاته وأشكاله المختلفة وآخر يرتبط جوهريا بالعصر الذى نعيشه والذى يتميز بتغيراته ، فبينما نجد القدرة منوطة فى التراث العربى بالفرد ، فالولى هو وحده القادر على أن يمد يده فيأتى بالفاكهة أو يسير على الماء ، نرى ان القدرة فى العصر الحديث قدرة عامية مشتركة بين كل الناس ، فعندما أريد أن أزرع منطقة لا يصل اليها الماء فاستنزل المطر بطرق علمية فانا هنا لست فردا بل مجموعة توظف قوانين العلم لصالح الجميع ، ألا يعتبر هذا فارقا باهظا بين مسلكين ـ والقيمة سلوك كما قلنا ـ ومن هنا تتحدد قيمة التراث العربى بأنها فردية فى مواجهة عصر يعتمد على القيم الجماعية ؟**

د • زكى :

لى أكثر من رد على هذا ، فكأنك تريد أن تقول ان ثقافة الماضين أو قدراتهم كانت فقط قدرات الأولياء ، والحقيقة ليست كذلك ، وأنا أرحب بالتفرقة التى تقول ان القدرة فى الماضى كانت هى قدرة المؤمن والآن هى قدرة العالم ، ونحن نفضل قدرة العالم لاعتمادها على التدريب الجماعى الذى يمكن تلقيه فى المدارس والجامعات ولكن هذا لا يقضى على التراث ، اذ لا يقتصر التراث على وجود القدرة الفردية ، بل يتضمن فى كثير من جوانبه ما يفيد الجهد الجماعى فى العقيدة والممارسة والسلوك ، حتى العبادة فيها جانب جماعى واضح يتمثل فى الصلاة والزكاة والحج •

د • عز الدين :

**نعود مرة أخرى للتراث ، ونسأل عن مشكلة لازالت مطروحة منذ قرن من الزمان على المفكرين**

**العرب فى مصر والبلاد العربية ، وهى موقفنا من التراث : ماذا نترك وماذا نصنع فى مواجهة الواقع الجديد ؟ وهل هذه القضية ذات خصوصية لا مثيل لها بالنسبة للحضارات الأخرى ؟ هل ستظل قضيتنا الأبدية أم انه يمكن تجاوزها مسترشدين بخبرات وتجارب الشعوب الأخرى التى حسمتها من قبل ؟**

**د . زكى :**

هناك نموذج جيد لما تقول فى النهضة الاوربية فقد أرادوا ألا يستغنوا عن التراث ، فكان هذا التراث لديهم موضع دراسة ، ولكن ليستوحى لا ليحاكى ، فشكسبير يأخذ كثيرا من مسرحياته من بلوتارك وغيره ، ولكنه لا ينقل بل يستوحى ليكتب مسرحية جديدة على أساس جديد ، واقتصر الخروج على التراث فى عصر النهضة على مجال العلم اذ أصبح الكتاب الذى أرادوا قراءته هو الطبيعة فحدثت فى هذا الجانب ثورة على الماضى أما فى مجال الفنون والآداب فقد التزموا باحياء واستلهام الكلاسيكيات . وانا أريد ان انقل نفس الشىء الآن : **ان اخرج علميا على كل العالم العربى الذى اتبع المنهج اليونانى ، فجابر بن حيان أكبر كيمائى عربى بنى منهجه على أساس العناصر الأربعة متأثرا بالمنهج اليونانى ، اريد ان اخرج على منهج العلم القياسى الذى لازلنا متأثرين به مما يعد سبب تخلفنا ، والمنهج هام جدا ، فاذا ما قرأنا نصا يجب ان نضع فى اعتبارنا هذه الخلفية حتى نعامله بمنهج معاصر ، فالنص هو ما تقراه انت ، وليس قالبا حديديا ، فاذا واجهتنا اليوم ضروب جديدة من المشكلات فلابد ان اقرا التراث قراءة تتناسب معها ومع العصر .** واذا كان عصرنا الآن هو عصر العلم فيجب ان أقرأ النص بما يتناسب مع العلم ، ولكن هناك مناطق فى الانسان مثل الحب والكراهية والايمان لا يحتاج فيها الى المنطق ولا تفسيراته وحسبه أن يستمع فيها الى صوته الباطن ويعيش خبرة داخلية وجدانية ودائما اقول ان هناك أكثر من حجرة داخل الانسان والعلم لا يشغل الا واحدة منها فحسب .

**د . عز الدين :**

**بالنسبة للناحية الأدبية حدث نوع من التطوير او الامتداد ، ولكن بالنسبة للناحية العلمية حدثت ثورة كاملة ، فاذا اخذنا هذه التركيبة بمعنى انه بينما يحدث للمسار الوجدانى نوع من التطوير النسبى لكنه المطرد الطبيعى تحدث فى نفس الوقت ثورة على المستوى العلمى فهذا هو الحل الذى وجده الاوربيون :**

**د . زكى :**

وهذا هو الحل بالنسبة لنا أيضا والذى أشرنا اليه آلاف المرات : وهو ثورة على المستوى العلمى واستمرار على المستوى الوجدانى .

**د . عز الدين :**

**نعم ولكن ألم تؤثر الثورة العلمية فى أوربا وتنعكس انعكاسا باهرا على المسائل الوجدانية ؟**

**د . زكى :**

أثرت ولكن ليس التأثير الذى تقصده . وسوف أضرب لك مثلا . وقد سمعته من « هنرى مور » خلال الصيف قبل الماضى ، كنت فى لندن . وصادف هذا الوقت احتفال « مور » بعيد ميلاده الثمانين — وهو أكبر مثال انجليزى تعرض تماثيله فى الحدائق كما هو معروف — ولقد استمعت اليه فى التليفزيون عندما وجه اليه سؤال حول ما اذا كان قد خرج عن فن النحت فى عصر النهضة ، فأجاب بأنه لم يخرج عنه قيد شعرة ، ثم أخذ يوضح مفهومه الخاص للشكل أو « الفورم » فقال أن أساس النحت عند « ميكل انجلو » وغيره هو « الفورم » واستطرد قائلا ان الشكل الظاهرى قد اختلف فى معالجة المادة ، لكن أساس التناول ومنهج الفن عنده ظل كما كان عند « انجلو » ولقد قرأت كتابا مترجما عن تحليل الفن التجريدى وتعجبت جدا اذ جعلنى هذا الناقد الفنى أدرك ان اللوحة التى أظنها تجريدية وليست أشكالا هى فى الواقع قائمة على نفس الأسس التكنيكية التى قامت عليها أى لوحة كلاسيكية ، وقد لجأ الفنان الى تفريغ الصورة من محتواها فاذا ببنيتها فى نهاية الأمر واحدة ، كل ما هناك ان الفنان الكلاسيكى يملأها بانسان والتجريدى يملأها بمساحات لونية ، فاذا ما فرغت المادة وجدت البنية متفقة تماما كما لو وزنت قصيدتين من الشعر على بحر عروضى واحد مع اختلاف مضمونهما ، مما يوضح كيفية الاستمرار ومجال التغيير . وفى كلمة موجزة فان ما تريده انما هو ثورة فى المنهج العلمى وامتدادات متطورة فى الخط الوجدانى .

**د . فضل .**

**لقد ذكرت فى كتاباتك الأخيرة ان الرؤية الدينية هى خاصية الشعب المصرى ، والاضافة التى تنتظر من الحضارة العربية الحديثة ، فما هو مفهومك لهذه الرؤية بالتحديد ؟ وكيف تمثل فى تقديرك قوة دفع حضارية فى العالم المعاصر ؟**

**د . زكى :**

ان فلسفات العصر الأساسية تتمثل فى أربعة تيارات : هى فلسفة التحليل فى انجلترا ، والبرجماتية فى أمريكا والوجودية فى غرب أوربا والمادية الجدلية فى شرق أوربا ونجد ان هذه التيارات تلتقى جميعا ـ فيما عدا استثناءات بسيطة ـ فى نقطة واحدة وهى انها جميعا استغنت عن الله ، لأن التحليل يهتم بالعلم والبرجماتية تبحث عن نتائج صناعية ، والوجودية تشغلها ارادة الإنسان والمادية الجدلية الجماعة ، فاستغنت جميعها عن الله وركزت على الإنسان ـ الإنسان هنا الآن ـ وأريد أن أقول إننى أهتم بالانسان هنا وهناك ، الآن وما بعد الآن ، وهذه اضافة ، وأريد أن أجعلها إضافة مبنية على أساس إن الواقع يمكن أن يمتد بالعلاقات ، ومن هنا تصبح هذه العلاقات واقعا جديدا وهذا يعد حلا دينيا يؤكد أهمية الرؤية الدينية ، ولا أعتقد ان هناك انسانا واحدا يستطيع أن يعيش بغير رؤية دينية .. أما الصارم فى ماديته فانه لا يصل الى ذلك إلا بالتدريب .. ورأيى هو خلق هذه الصيغة الجديدة التى أمزج فيها وجودى الموروث مع العلم من الزوايا التى أشرت اليها .. واحتفظ بحقى الضرورى فى اضافة الرؤية الدينية .

**د . عز الدين :**

**سؤالى يتصل بحضارة العالم الغربى ، فهى ممتدة من اليونان حتى الآن ، ومهما حدث بعد ذلك من تعرجات الا ان هناك بالقطع خطا متصلا ليس فيه انقطاع ، اما بالنسبة لنا نحن فلقد وجدنا انفسنا منفصلين عن تراثنا ، بدليل إننا نناقش الآن ما ناخذ وما ندع وما هو موقفنا وكيف نقراه .. وهذا دليل على وجود مسافة بيننا وبينه ..**

**د . زكى :**

بالعكس ، قد يكون هذا اشارة الى اننا انغمسنا فيه أكثر مما يجب :

**د . عز الدين :**

**حسنا ، اريد أن أعرف ما هو السبب الذى جعل من التراث مشكلة حادة لدينا ، اما بالنسبة للحضارة الغربية فلم تحدث مثل هذه الأزمة ووجدت نفسها تتحرك بمرونة .**

**د . زكى :**

الاجابة واضحة ، فأنت تستطيع أن ترى إن هناك تسلسلا طبيعيا اتبعه العقل الأوربى من اليونان حتى هذه الساعة ، فهو قد هضم الحضارة اليونانية وأخرج منها المضمون ، فأرباب العقل من هناك ، واهم جوانب هذه الحضارة وأقواها هى الفلسفة اليونانية ، وكانوا يسمونها معجزة البشر ، فاذا جاء عصر جديد يعمل على تطوير الفكر الفلسفى مع اختلاف التطبيق لم ينقطع التسلسل . ولكن مشكلتنا نحن مختلفة فقد نقلنا الفلسفة اليونانية ، وكان لهذا مغزاه العميق ، وهو لابد أن يشكل قبول القضايا العقلية كجزء من تكوين الانسان العربى ، بجوار الجانب الدينى ، الا أنى عندما قبلت حضارة اليونان لم أجد انها قد طورت من جذور حضارتى الأصلية ، لذلك شعرت الثقافة العربية بالصدمة وظلت محصورة فى نطاق الفلاسفة وأمثالهم ، ولم تتحول أبدا الى ثقافة عقلية شعبية ، والا لو كنا قد هضمناها لما وقعنا الآن فى هذه الحيرة ، ولما وجدنا أنفسنا أمام طريقين .. فالسبب اذن هو اننا لم نهضم هذه الثقافة وظلت كزرع القلوب أو الأعضاء الذى يرفضه الجسم ..

**د . فضل :**

**هل يضاف الى ذلك فجوات فى تاريخ بعض الشعوب العربية ، مثل العرب فى مصر مثلا ؟ اعنى الفجوة القائمة بين التراث الفرعونى القديم الذى أصبح فى حكم الميت بالنسبة لنا لاندثار اللغة التى تحمله كوعاء ثقافى واصبح غير واصل الى الانسان العربى فى مصر كمكون من مكوناته الثقافية مع إنه يشكل طبقة عميقة اخرى من التراث قامت العوائق دون استمرارنا فى استيعابها ، ومن ثم حدث هذا الخلل فى نسيجنا الحضارى .**

**د . زكى :**

لا أعتقد إن هناك فجوة بالحجم الذى تتصوره والدليل على ذلك هو أن الاسلام فى مصر والمسيحية فيها غيرهما فى أى بلد مسلم أو مسيحى آخر .. لماذا وكيف نشأ هذا الخلاف ؟ الخلاف نشأ عن طريق التطعيم بالثقافة الفرعونية ، فأنت تستطيع أن تعرف أعماق الانسان اذا راقبته فى أهم ثلاث لحظات فى حياته ، وهى لحظات الولادة والزواج والموت ، فمواجهتها تلخص ثقافة الانسان ، ورأيى ان رد فعل الانسان المصرى تجاه هذه اللحظات الجوهرية يماثل رد

فعل الفرعونى ، مما يدل على ان الارتكاز الوجدانى العميق فى هذه اللحظات التى تشبه أوتاد الخيمة واحد ، ومن ناحية أخرى نحن شعب متدين ، بصرف النظر عن ان الإسلام والمسيحية مختلفان عن الديانات الفرعونية ، ومن ناحية ثالثة انظر الى عاداتنا فى طريقة الدفن والتكفين والاحتفال بالميلاد والسبوع وطقوس الزواج ، كل ذلك يشير الى ان الثقافة المحلية قد استطاعت أن تستوعب الأنماط الجديدة وتخلق منها طرزا ممتدة ، فاذا قيل ان المصرى القديم قد تميز من الوجهة الفنية بعمارة الأحجار الكبيرة فان جامع السلطان حسن مثلا يعد استئنافا معماريا لمدرسة الفن الفرعونى ، وهناك أيضا فى مجال الشعر الشعبى تتطابق المعانى التى ترددها المعددة على ما سجل فوق جدران المعابد • كل ذلك يدل على استمرارية الثقافة وتمثلنا العميق للجانب الدينى فى الحضارة •

د • عز الدين :

**هل يمكن أن نقول ان الغزالى فى مقاومته للتيار الفلسفى العقلى يعد مسئولا عن التوقف الذى احدث الفجوة الواسعة فى مسار تطورنا الطبيعى حتى الآن ؟**

د • زكى :

هذا صحيح ، بمعنى ان تأثير الغزالى من خلال كتبه كان طاغيا لتغلغله فى أوساط الشعب ، وهنا تكمن خطورته •

د • جابر :

**الم تكن هناك جهات وراء الغزالى توجهه بشكل أو بآخر ، أى الم يكن يؤلف كتبه بناء على أوامر يتلقاها كما ذكر هو نفسه ؟**

د • زكى :

الحقيقة انك تظلم الغزالى وعبقريته الجبارة اذا تصورت انه كان يملى عليه من المستنصر ، لقد كان منارة سنية فى بغداد ، لهذا أرادت الدولة الفاطمية أن تنشىء منارة شيعية فى مصر يردون بها على سنية بغداد ، ومن عجائب الدهر أن يتحول الأمر بعد ذلك ، المهم ان الخليفة كان سنيا فأراد أن يكون التعليم على مذهبه ، وكان الغزالى سنيا بطبيعته ، ورغم انه كان متصوفا الا انه عندما كتب « احياء علوم الدين » قاوم فيه التصوف ، وهذا تناقض عجيب يفسره ان التصوف قبل الغزالى وصل الى حد من المبالغة لدرجة فصل الحقيقة عن الشريعة • فالمتصوفة يرون ان الحقيقة الالهية ليس حتما أن يسلك اليها طريق الشريعة ، بل ان الشريعة للبسطاء غير الموهوبين ، أما الصوفى الموهوب فيستطيع أن يصل الى الحقيقة مباشرة عن غير طريق الشريعة التى أخذت تذبل ، من هنا سمى الغزالى كتابه « احياء علوم الدين » ليؤكد ان طريق الحقيقة الوحيد هو الشريعة ولا فصل بينهما ، وقد ضمن الغزالى كتابه « فضائح الباطنية » ردّه على الصوفية واغراقها فى التأويل ولكن الغزالى له كتب تسير على المنهج العقلى العلمى ، وهى كتب منطق صرف وعميق أيضا ، وهو الذى قال : اذا جاءك شخص يقول ان نبيا قال كذا وكذا ووجدت ان هذا القول يتنافى مع العقل فيجب عليك أن تشك فى صدق القائل ، فاذا تبينت صدقه فتوجه بشكك الى نبوة هذا النبى ولا تشك فى العقل ، وهذا ما ينبغى أن نأخذ به فلا نشك فى الأوليات العقلية كما يسميها الغزالى ، وهى أوليات يجب أن نبدأ بها حتى نضمن سلامة النتائج عقليا ، الا انه من العجيب انه كتب « احياء علوم الدين » بمنهج يختلف كلية عن ذلك معتمدا على النقل ومتجاهلا للعقل وأولياته ، ومن هنا كان هو السبب فى القضاء على حرية الفكر الاسلامى الى وقتنا هذا نتيجة لشعبيته وانتشار كتبه • ولو كان قد كتب للخاصة لاقتصر ضرره على نطاق محدود ، ومن سخريات القدر ان الغزالى فى المشرق يكتب « تهافت الفلاسفة » وفى الغرب يرد عليه ابن رشد ويدافع عن العقل ، ويشاء القدر أيضا ألا يبقى لنا تأثير ابن رشد الذى احتل أهمية كبيرة فى تاريخ أوربا ويبقى لنا تأثير الغزالى •

د • عز الدين :

**نحن فى الحقيقة فى حاجة الى أن نسترد ابن رشد من الغرب ونصدر الغزالى ، ولكن ما هو السبب الذى جعل منهج ابن رشد العقلى لا يؤثر فينا ولا يثمر معنا ؟**

د • جابر :

**لى سؤال آخر هو : هل اختلف فهمنا للتراث عن فهم الغزالى الذى حدد التراث بما سبق عليه ولم يكن من قبيل المصادفة أن يسمى كتابه « احياء •• » أى انه يرد الدين الى ما كان عليه فى عصر الخلفاء الراشدين ، أو بعبارة أخرى يلتزم توصيف التراث بالشكل السابق عليه والذى ينتمى اليه فى مجموعه بمواصفات تصبح هى القانون الذى يسير عليه اللاحق ، والسؤال**

**هو : هـــل يختلف تصورنا للتراث كامة عن المواصفات التى وضعها الغزالى فى الاحياء ؟**

**د · زكى :**

يختلف الآن بالطبع ، فهناك نماذج من المفكرين مثل طه حسين وغيره استطاعت أن تقف وقفة أخرى وترى رؤية غير الرؤية الشعبية الغزالية ، ومهمتنا نحن كرواد ثقافة أن نجعل موقف هذه النماذج القليلة يتجاوز نطاقه المحدود ليصبح تيارا ثقافيا ، هذا هو الجهد المطلوب كى يتخلص فكرنا من الوقفة الغزالية ·

**د · عز الدين :**

**فى الحقيقة ماتزال مشــكلة التراث تطرح نفسها فى حياتنا على مستويات مختلفة ، ومايزال السؤال قائما حول خصوصية هذه المشكلة الملحة التى استمرت لدينا أكثر من مائة عام حتى اليوم فلماذا أخذت المشكلة هذا الحجم وما الحل الذى يمكن أن نهتدى اليه من خلال تحليلها وتوصيفها ؟ ما رأى الأستاذ صلاح عبد الصبور فى ذلك ؟**

**أ · صلاح :**

لسنا الشعب الوحيد فى العالم الذى يحمل تاريخا طويلا على ظهره ، ولسنا الحضـــارة الوحيدة القديمة ، حقيقة عمر الحضارة العربية ربما تجاوز ألفا وخمسمائة عام ، وأنا أشير هنا الى الجانب الشعرى وأستشهد بما قاله الجاحظ فيما أظن من أن عمر الشـعر العربى ١٥٠ سنة قبل الاسلام ، الا اننا لسنا وحدنا الذين نحمل مثل هــذا التراث ، هناك أيضا الصين والهند وغيرهم من أصحاب الحضــارات القديمة المستمرة حتى الآن ، ولا أظن ان أصحاب هذه الحضارات يشغلون أنفسهم بالتراث مثلما نفعل نحن ، وفى كثير من الأحيان عندما أسمع لهجة المتحدثين عن التراث أتذكر قصة فى ألف ليلة وليلة ـ أظنها من حكايات السنــــدباد ـ الذى كان يمشى ذات مرة على شاطىء البحر فوجد رجلا عجوزا مقعدا وطلب منه الرجل أن يحمله على ظهره لأنه لا يستطيع أن يتحرك ، فما كاد السندباد يحمله حتى لف العجوز قدميه حول رقبة السندباد حتى أوشك على الاختناق ، وأخذ يأمره أن يمشى به كى يلتقط من ثمار الأشجار وتذهب القصة أيضا الى انه كان يقضى حاجته على رأس السندباد ، **والواقع ان اخلاصـــنا للتراث كثيرا ما يصل بنا الى مثل هذا الموقف ، اذ يستعبدنا التراث ويركب أكتافنا بدلا من ان يكون قوة دافعة فى ثقافتنا المعاصرة · لست أدرى فى الواقع علة لهذا ولا أظن انها طبيعـــة فى نفس الشعب العربى الذى يحمل هذا التراث فليس هناك طبائع ثابتة عن الشـعوب ، ولكن طبائع الشعوب تتغير دائما حسب ظروفهـــا الاجتماعية والسياسـية والاقتصادية المختلفة ،** وقد أذهب أحيانا الى أن ولعنا بالتراث وخاصة فى السنوات الأخيرة ربما كان نوعا من حرص الفقير المعدم على أن يذكر انه كان له يومـــا ما أجداد أثرياء ، فاذا عيرته بفقره الحاضر انطلق يحدثك عن جـــد سابع أو ثامن كان ثريا مالكا متصرفا فى أمور الكون · ولا أعتقد بغض النظر عن التراث ان هناك أمة حريصة على الفخـــر بالماضى مثل الأمة العربية ، ولاشــك ان الماضى العربى كان ماضــيا زاهرا ، أقصـــد ماضى الامبراطورية العربية الاسلامية ، ولكنه أيضا جزء من تاريخ الحضـــارات القديمة ، فاذا كانت الامبراطورية العربية الاسلامية قـــد امتدت من مشرق الأرض الى مغربها فقد امتدت الامبراطورية الرومانية أيضا وفرض الرومان ما سموه بالصلح أو السلم الرومانى على أنحاء العالم القديم كله ولكن لم أكد أرى فيما قرأت من الأدب الايطالى ـ وهو قليل ـ هذه النزعة الى احيـــاء الماضى أو الفخر بالماضى مثلما أجدها فى تراثنا أو فى انتاجنا الأدبى والفكرى المعاصر ربما كان لدى غيرنا من الشعوب من حاضرهم ما يستغنون به عن التفاخر الشديد بماضيهم · ولعل هــــذه الظاهرة تغرى علماء الاجتماع بالدراسة ، وقد يرى بعضهم فيها نوعا من عبادة الأسلاف أو من التعويض عن فقر الحاضر ، ولعلهم يجدون فيها كثيرا من السمات النفسية ، ولكن مهمـــا تكن لا ينبغى أن تحجبنا الآن فى جلستنا هـــذه من التفكير فى التراث بطريقة موضـــوعية محايدة متخلصين من هـــذه الاحساسات الفطرية التى تشبه أن تكون مرضا من أمراض الطفولة ، اذا استطعنا أن ننظر هـــذه النظرة ونتخلص من التحيز وضيق الأفق ربما كان بوسعنا ـ لا فى جلسة أو ندوة واحدة ـ بل عن طريق الحـديث المتكرر المسهب المدروس أن نقيم هـذا التوازن النفسى لدى الأجيال القديمة بحيث تنظـر الى تراثها كما تنظر الى تراث كل الأمم كجـــزء من الحضارة القديمة · فنحن عندما ننظر فى التراث ينبغى أن نتوسع فى مفهومه بحيث يصبح دالا على كل التراث الكلاسيكى ، فنحن كدارسين عندما نتحدث عن الحضارة الكلاسيكية نعنى حضارة اليونان والرومان ، ولا أدرى لماذا لا نلحق بهمـا الحضارة العربية لأنها جميعا تخضـــع لنفس الظروف ونفس النظرة وأسلوب الادارة والحكم وكذلك للمنهج العلمى القائم على جمع المعلومات

لا على المختبر ، فكتاب الحيوان للجاحظ مثــلا عبارة عن معلومات تكونت بالمشــاهدة وجمعت ولا أعتقد ان الجاحظ قد شرح يوما ما حيــوانا أو حشرة ، فهو مثل أسلافه ـ أرسطو عــلى وجه الخصوص ـ كلاهما لم يدخــل المختبر ، لكن العصر الحديث يؤمن بالمختبر ، ألا نستطيع أن نصل الى مرحلة نطلق فيها كلمة التراث فلا تعنى عندنا الا التراث الانسانى ؟ ربما كنا أقــرب نفسيا الى التراث العــربى لصلتنا الحميمة به كتراث أجدادنا ، لكنه أيضا جــزء من التراث العالمى ولا نستطيع أن نفصله عنه ، بل لعله فى كثير من الأحيان اضافة اليه أو انبعاث منــه أو معارضة له ٠

**د ٠ فضل :**

**هل لك ان تحدثنا كشاعر مبدع عن تجربتك مع التراث باعتباره مصدر قوة اتكأت عليــه فى ابداعك الفنى ، ثم بذلت جهدا خاصا للتحرر منه وكسره لاضافة شىء جديد اليه ، مما يعد موقفا فريدا تتميز به ؟ نرجــو أن نسمع منه لمحة تحليلية عن هذا الجانب من تجربتك الشعرية ٠**

**أ ٠ صلاح :**

أخشى أن أقول ان استفادة الشاعر المعاصر من التراث العربى هى استفادة لغوية فى المحل الأول ذلك لأن اللغة تتجلى معانيها وايحاءات ألفاظها فى الاستعمال الشعرى ، اللغة ليست قاموساً أصم ولكنها استعمال ، وقد تعلمنا اللغة العربية من تراثها الشعرى ، وأذكر على سبيل المثال اننى فى محاولاتى الأولى المبكرة لكتابة الشعر كنت أقرأ وزملائى فى المدرسة قصيدة عمرو بن كلثوم التى مطلعها : ـ

**الاهبى بصحنك فاصبحينا**
**ولا تبقى خمور الأندرينــا**

ولاشك انها مليئة بالموسيقية التى استهوتنا كما استهوتنا لهجة الفخر العالية فيها ، وأذكر انى نهبت قوافى هــذه القصيدة وألفاظها ، وكتبت قصيدة من نفس البحر والوزن ٠ والغريب اننى عندما أذكر هذه القصيدة أغرق فى الضحك لأننى افتخرت فيها بنسب كنسب عمرو بن كلثوم وقد كان ينتسب الى قبيلة تغلب ، والقصــة تحكى ان الملك أهانه فقتله الى آخــر القصيدة المعروفة ٠ أريد أن أقول ان هذا المثل يوضح الى أى حد يسيطر التراث على الانسان ويحرف احساسه الحقيقى ويفــرض عليه ما لا يريــد ، يحدث هذا اذا جعلنا التراث يعيش فى حاضرنا وأنا أدهش لأن بعض شعرائنا المعاصرين يكتبون هــذا الآن وينشرونه فى الصحف والكتب ، ومازالوا يفخرون بالكرم والنــدى والشجاعة ، ومازالوا يشبهون بالسيف والأســد والبــدر والغمامة الماطرة ، ومازال هــذا التراث يسيطر عليهم سيطرة تحرفهم عن ذواتهم وتشكل جزءا من الرأى العام الأدبى ، فاذا ابتعدت عن هــذا كى تصدق مع نفسك وعصرك قيــل لك انك خرجت عما يجب أن يكتبه الشــاعر ، وكأن التراث قدمان معروقتان تلتفان على أعناق الكتاب والشعراء ٠ كثير من الشعر الآن ـ بل دواوين بأكملها ـ وهب أصحابها القدرة عــلى النظم ، وربما وهبوا أيضا القدرة على استعمال اللغــة استعمالا طيبا ، ولكنك تفتح الديوان فتجــد انه ينبع كله صــورا وأخيلة واحساسا ورؤية للحياة مستمدة من عمرو بن كلثوم أو غــيره من الشعراء ٠ ولابد من جهد للافلات من هذا ٠ لقد قلت فى أول الحديث ان دينى نحو التراث دين لغوى ، ولست أعنى لغوياً بالمعنى البسيط للكلمة ، بل لغوى بمعنى ان اللغــة هى الأداة التى يجب أن يتقنها الشاعر ويفيد منها ، لكن فى التراث الانسانى بشكل عام وليس التراث العربى وحــده ، هناك كثير من المصــادر أو مواطن الالهام والانبعــاث التى يستطيع الشاعر أن يعتمد عليها ، ألف ليلة وليــلة قريبة جدا الى النفس مثلا ، وهى جــزء من التراث وكذلك أيام العرب فى الجاهلية ، ويجب أن يكون قرب هــذه الأعمال الى النفس مماثلا لقرب نظائرها فى التراث اليــونانى ، فالملاحم والبطــولات كلها مواطن فى التراث تنتمى الى الحضارات القديمة ، والأدب فى واقعه انما هو تراث ممتد على مدى الأجيال ، ويجب أن يستفيد الأدباء دائما من التاريخ ، لأن الأدب أيضا رؤية تاريخية ، واعــادة تركيب لعناصر التاريخ ، والشاعر الذى لا يوهب هــذا الحس التاريخى ويوهب معرفة الجوهرى من العارض بالنسبة للأحداث التاريخية ورؤيتها رؤية جــديدة يظل مفتقدا لكثير من عناصر التجربة الشعرية ، وأنا هنا لا أتحدث عن استلهام التراث ولكن أعنى سيطرة التراث كأسلوب أداء وأخيلة وصــور



ورؤية فنية ، فعندما يحدثنى شاعر عن جمـال المرأة فيشبهها بالغزال والمها ٠٠ والرجل الكريم بالغمام والبحر ٠٠ فهذا ليس استلهاما للتراث بل انه عبودية وســـوء فهم له ٠ وتجربتى الخاصـــة مع التراث ربما كان فيها قـــدر من محاولتى أن أعرف أو أكون على يقين من ان التراث الانسانى ملك لى واننى ورثته ، واننى أستطيع أن أهدمه وأغـــير شـكله وأفيد منه فائدة جديدة ، لكنه لا يتملكنى على الاطلاق ٠

**د ٠ فضل :**

**عندما تؤول التراث فى أعمالك المسرحية ـ فى مأساة الحلاج وليلى والمجنون مثلا ـ فانت تقبس جـــزءا منه ثم تعرضه بمنظور تقدم به رؤيتك الخاصـــة ، وعملية التاويل هـــذه هى معادل الملكية التى تتحدث عنها ٠**

**أ ٠ صلاح :**

نعم لأن الملكية هى اعادة بناء ، فمثلا هنـاك مسرحية لى هى « بعد أن يموت الملك » فيهـــا مشهد نزول الى العالم السفلى ، وهو موضـوع يتكرر فى تراث العالم القديم كله تقـــريبا ، وربما كان من أشهر تجلياته أرفيوس عنـــد اليونان عندما ينزل الى العالم السفلى لاستنقاذ حبيبته ، أو جلجامش عندما ينزل الى العـــالم لاستنقاذ صـــــديقه ، أنا لا يعنينى اذا كان سومريا أو بابليا أو يونانيا فهو جزء من تصورات العالم القديم عن وجود عالمين : عالم عـــلوى وعالم سفلى ، ويصلح كنوع من الايهام المسرحى هنا يصبح الانسان حرا فى الاستمداد من التراث ولو خطر لى يوما أن أكتب مسرحية مثل مأســـاة الحلاج ربما كتبت عن أيام سقراط الأخـــيرة أتناول فيها القضية القـــانونية الفقهية التى أثارها ســـقراط والتى تســـتهوينى كثيرا ومضمونها قول سقراط عندما أعيش فى مدينة فعلى أن أطيع قوانينها ، لأنه لابد أن يترك هـــذه المدينة اذا لم يكن يريد طاعة قوانينها ، وهـــذه قضية فقهية واردة عند الناس ومتجددة بالتأكيد ربما استهوتنى هذه القضية وفى تلك الحـالة لا يصبح سقراط هو الرجل اليونانى أو الأثينى بل يمثل جزءا من التراث يمكن أن يعرض عليه الحاضر ٠ لكن المشكلة عندنا بالنســـبة للتراث هى غلبة التاريخ ٠ فعندما يقرأ أحد المعاصرين من ذوى السليقة اللغوية الطيبة قصـيدة قديمة نجده يقرأها بمحبة واعجاب ، ولو ابتعد قليلا عن هذا الجو العبق بالتاريخ لوجد ان القصيدة لا تستحق كل هذا الاعجاب ، وهناك كثير من الشعر المنحول الذى يقرأه محترفو الاعجـــاب بالتراث والدفاع عنه بتهييج شديد وهو جـــدير بأن ينسى تماما ، ولابد أن أؤكد ان هذه ليست نزعة تغريب منى ، فهناك كثير من الأدب الغربى الذى يعجب به الغربيـــون ولا نعجب به نحن فنطرحه ، وهى كذلك ليست نزعة أغـــرقة أو اعجاب بالرومان أو بالأدب الأوربى الحديث والاستخذاء أمامه لأننا كبرنا عن هـــذه المرحلة بحيث انالمثقف فينا يستطيع أن يقرأ كتـــابا لكاتب أوربى كتبت عنه مئـــات التعليقات فى الصحف ثم يطرح الكتاب لأنه لم يعجبه ، ليست هذه هى المشكلة ، فقد برئنا من هذا الآن٠ ولكن المشكلة هى أن لدينا نحن العرب هذه السيطرة الغريبة للتراث ، فلا نتحدث عن عظمة التـــراث الا ونعنى فحسب التراث العـــربى بكل ما كتب فيه حتى ان كثيرا من الكتب فى مجال تحقيق التراث قد نقلته من ورق أصفر الى أبيض دون اضافة وكان يجب الا تنقله ، لأن القـــدماء من ألف سنة لم يكونوا كلهم مبـــدعين ، كان فيهم أوساط كتاب وما دون ذلك ، ولكنهم كتبـــوا جميعا ، لأنه فى القرن الثانى والثالث الهجرى كان كل من يكتب كراسا يسميه كتابا ، لذلك نجد بعضهم قد وضع ألف كتاب ، فيكتب مثلا عن البئر وكل ما كتب عنها ، ونأتى نحن ونعيد طبع هذا الكتاب ، وكان يجب أن يظل على ورقه الأصفر ، فليس كل ما كتب الأقدمون آيات من البيان يجب أن يقف أمامها المحدثون فى اعجاب وتقدير ٠

**د ٠ عز الدين :**

**فى سبيل مزيد من التمحيص والنظـر فى مناقشة قضية التراث فى حياتنا الثقافية وموقفنا منه ، نريد أن نسمع من الدكتور مصطفى هداره تفسيره لهذه القضية ٠**

**د ٠ هدارة :**

أريد أن أعلق أولا على ما قاله الأستاذ صلاح عبد الصبور لأنه أثار عـــدة نقاط مضيئة ، فما فعله فى بداية حيـــاته الشعرية من تقليد لمعلقة عمرو بن كلثوم هو شىء طبيعى جدا ، كل الشعراء يبدأون بالاحتذاء ولكن بعضهم لا يتعدون أبدا هذه المرحلة ٠ الأستاذ صلاح أثار أنه أخذ من التراث اللغة وهى الوسيلة التى يكتب بهـا الشعر ، ولكن فى شعره آثارا كثيرة جدا غـــير اللغة ، آثارا من الصور تستقر فى وجـــدانه ووجدان كل منا بلا شك ٠ وأريد أن أقـــرر ان اهتمامنا بالتراث ليس مستنكرا ، بل هو أمـر ضرورى ، وقد اهتمت أوربا فى مطلع النهضـــة بالتراث اليونانى ـ كما أشـار الدكتور زكى ـ

اهتماما عظيما ، لكنه لم يكن عقبـــة فى سبيل الابداع والنهضة ، أما بالنسبة لنا فقـــد يمثل عقبة حقيقية ، وأقولها صريحة ، السبب فى هذا هو ان التراث قد ارتبط عندنا بالاســـــلام ، وأصبح ينظر اليه بنـــوع من التقديس ، يماثل نظرتنا الى القرآن ، هذه النظرة أكدتها عـوامل مختلفة جدت على الأمة الاسلامية ، منها هجمات المغول والتتار ، مما أدى الى حدوث ردة لضرورة التمسك بالتراث أو العكوف عليـــه فى وجـــه الغارات التى أرادت أن تهدم الصرح الحضارى العربى ، ثم جاءت فترة الاستعمار العثمـــــانى وعمليات التتريك التى مرت بها الأمة العربية ، وكان رد فعل العرب أن تمسكوا بالتراث ، ثم مرت المنطقة بفترة الاســـتعمار الأوربى ونحن نعرف انه كان يفرض لغته فى شـــمال أفريقيـــا مثلا ، وكان الناس يعكفون فى البيوت والمساجد على دراسة اللغة والتراث ، اذن رد فعل الأمة العربية فى تمسكها بالتراث كان له أصـــداء تاريخية مازالت محســـوسة رغم زوال الظروف المسببة ، ولكن ماذا نفعل نحن الآن اذا كان للتراث هذه المكانة الكبيرة فى نفوسنا ؟ بالنسبة للأدب ظلت هناك عوامل مختلفة تحكم الشـعراء لا يستطيعون تجاوزها مثل القوافى ووحـــدة الوزن والأوصاف التقليدية ، ورغم محـــاولة البعض تجاوزها فانه ظلت هنـــاك أشـــياء ثابتة جعلت للأدب نوعا من الثبات التقـليدى أو الجمود ، ولكن التراث ليس كله أدبا ٠ وقد استوعبت الثقافة العربية ثقافات أخرى ولم يكن عند العرب هذه العصبية لما هو عربى فحسب لأن العرب أمة بدوية حضارتها هى حضارة البدو بمعارفها القليلة ، فلم يكن لديهم ثقافة قديمة أو عمق فكرى مما نجد عند اليونان مثـــلا ، **فلما ارتبط العرب بهذه الأمم انتقلت ثقافاتهم الى العرب واستطاعوا أن يكونوا لأنفسهم مفهـــوما جديدا ٠ لكن هل نقف الآن بعد تخلف العرب هذه القرون الطويلة عند حدود ما كان لدينا فى الحقب البعيدة من أمجاد ؟ لا بأس من التسجيل التاريخى للتراث ، لكن هل ينبغى أن نعيـده كله الى الحياة ؟** هناك قدر من المخطـــوطات العربية المبعثرة فى مكتبات العالم ، وأنا أتعجب بالفعل عندما أجـــد كتابا فى البـلاغة القديمة المتأخرة الجامدة التى لا تدل على عقـل أو فكر يقدم أستاذ معاصر على نشره ، فما فائدة هـــذا الكتاب للجامعات أو لمراكز الفكر ؟ لا شىء ، لأنه يمثل مرحلة تخلف وجمود ، اذن لابد من عملية انتقاء للتراث ، هذا ضرورى لأننـــا نسجل به ابداعا قديما ونحاول أن نبنى عليه ابداعا جديدا لكن أن نجعله حاجزا بيننا وبين الابداع فهـــذا ما نرفضه ٠ وسيكون التراث عندئذ فى مواجهة ما نسميه بالمعاصرة ، فماذا نصنع ازاء التراث وهو خلف ظهورنا ، والمعاصرة وهى ما ينبغى أن يكون فى حاضرنا ومستقبلنا ، هل نقطع ما بيننا وبين التراث لنكون معاصرين ، أو نبنى عـــلى هذا التراث ونستوحى منه ما يدفعنا الى التقدم ؟ واذا كانت الآداب اليونانية والرومانية موضـــع وحى لكثير من أدباء أوربا فيأخذ الشاعر قصائده من معانى الأقدمين ويسجل فى هوامشه مصدره من التراث فان ذلك نوع من التحـــدى للتراث القديم ، فكأن الشاعر يقول اذا كان الناس قد أعجبوا بهذا المعنى القديم فهذا عملى أتقدم به عليه ٠ ان عملية استيحاء الماضى نجدها مثـــلا عند الأستاذ صلاح فى « ليلى والمجنون » فهـــل الرؤية فى هـــــذه المسرحية هى نفس الرؤية الموجودة للقصة فى كتاب الأغانى ؟ بالطبع لا ، اذن يمكن استيحاء التراث وتقديم ابداع جـــديد ورؤية جديدة ، دون أن تمنعنا العقد القديمة الموجودة منذ عصـــــور التخلف ولا نريد أن نتجاوزها كأن نتمسك بعمود الشعر القـــديم والطب العربى القديم وبالنحو فى كتبه الصفراء ونفرضه على أولادنا فى المدارس ، فهذا يعـــد من قبيل التخلف الذى نفقد به معـــنى المعاصــــرة ونعجز معه عن مواصلة التقدم ٠٠

أ ٠ صلاح :

**أريد أن أفترض اننا فى عصرنا الحديث هذا المتغير قد تعرضنا لما دمر حضارتنا ثم أعيـــد اكتشافها ، فهل سيعتقد مكتشفوها ان كل ما أنتجت هـذه الحضارة من كتب تراث ينبغى بعثه للحياة ؟ هذا هو تصـــورنا بالضبط ، نعتقد ان كل ما كتب من ألف عام مادام مخطوطا فهو تراث ، ان مكتبات القاهرة تضم ما يزيد عن عشرة آلاف كتاب ، فاذا طمرت جميعا فكم منها يصلح لبعثه من جديد ؟ وأعود الى الســـؤال الأســاسى : لماذا نحن بالذات نولى التراث كل هذه الأهمية ؟ لقد أشـــار الدكتور هدارة الى ارتباط التراث بالدين ، لكنى اريد أن أشـــير أيضا الى التراث الذى يبـدو فى ظاهـره مجافيـــا للدين ، مثلا أشعار المدرسة المحيطة بأبى نواس ووالبة بن الحباب والحسين بن الضحاك وغيرهم ٠٠ هذا ليس دينـــا وله نظائر كثيرة ، ففهرس المخطوطات فى دار الكتب يضم حـــوالى الف مخطوط منها أشياء غريبة لا هى نحو ولا قرآن ولا تفسير ولا تاريخ ، تتنـــاول الخضر مثـــــلا وفوائدها ، فكيف يعد هذا تراثا ؟ ولماذا يتوفر انسان على أن ينفق سنين من عمره فى تحقيقه ؟ وما هو تعليل تلك الظاهرة ؟**

**د • هدارة :**

ربما أشرت في حديثي الى نقطة مهمـــة وهى اعتبار الشعر جزءا متمما لفهم القرآن وتفسيره منذ فسر ابن عباس القرآن بالشعر حتى ما فيه رفث من القول •• قيل ان الشعر ديوان العرب وان الرسول قد اهتم بالشــعر ، وانه يجب أن يكون بين عيون العرب دائما • وأريد أن أقول انه في العصور المتخلفة لم تكن للعرب بضاعة غير اجترار الزاد القديم وكتابة شروح المختصرات على الكتب القديمة لملء الفراغ ، ولكن هــذا في الحقيقة لا يفيد الانسان العربي بشيء ، ومن ثم لا حاجة لنا الى نشره ، وهناك أيضا أصول تتكرر في عصور تالية فينقل المؤلف فن سابقه حتى لا نجد فرقا بينهما ، فهل ننشر هذه الظــلال الحائلة التي لا تقدم أي اضافة جديدة ؟

**د • عز الدين :**

**حتى اذا كان هذا يفسر بالنظر لعصور الظلام والتخلف وانكسار الخط البياني لتطور الفــكر العربي ، فما قولنا في واقع الفكر العربي الحالي قد يظهر كتاب عام ١٩٧٥ مثلا في موضــــوع بعينه تقرأه فتتذكر كتابــا صــــدر في نفس الموضوع على نحو أفضل ؟ • الظاهرة اذن ليست مقصورة على عصور الظلام وافتقاد الطاقة الابداعية حين كانت طاقة الانسان موجهة الى اعــادة تعليق أو شرح أو اعادة تجميع من كتب أخرى بشكل ما وما يؤرقني هو : هل النمط الثقافي المســيطر علينا هو نمط الفرد الذي يعمل وحــــده كأنه جزيرة منفصلة عن بقية الكون يبدأ غالبا من نقطة الصفر ؟**

**أ • صلاح :**

هــذا لأنه تعلم من المؤرخين العرب ان كتب التاريخ تبدأ عن بداية الخليقة رغم قلة معلوماته ورغم انه غالبا ما يذكر تاريخا خرافيا ، الا أن هذه هي دائما البداية التي تمتد الى بعثة الرسول عليه السلام ، فاذا أراد المؤلف أن يكتب تاريخ الخلفاء الراشدين مثــلا لابد أن يبدأ من أول الخليقة •• وخطورة هــذه الظاهرة تتمثل في انعكاساتها في كتاباتنا الجديدة ، لأنه حتى في بعض الرسائل الجامعية الآن مازال بعض الباحثين يسلكون هذا المسلك ويوسعون موضــوعاتهم بمقتبسات من مترجمات رديئة ويخطئــون في معرفة الأساسيات ولا يرجعون الى مصدر أصيل •• وهذا هو التأثير السيء المتــد لبعض الكتابات القديمة وغلبتها على صغار الباحثين •• والمشكلة ان التراث بهذا لا يصبح فقط سيطرة كتب رديئة لا ينبغي نشرها وانما يصبح نتيجة لذيوعها سيطرة منهج معوق غير علمي •

**د • فضل :**

**هناك في اعتقادي فرق بين نشر التراث كوثائق ضرورية وبين بعثه كمجموعة من القيم الحيــــة واستلهامها ، فأما النشر التوثيقي فيفيد عنــد اعادة تكوين صــــورة للمعرفة في عصر الكاتب • فكتب السيوطي مثلا التي قد تبدو ثانوية أو ليست لها قيمة في الظاهر وكتب النبات في العصور الوسطى لها أهمية أنثروبولوجية تتصل بالمجتمعات العربية وتاريخ العلوم وهي وثائق ذات قيمة عليا يجب نشرها دون اختيار ، أما الاختيار فيأتي في مرحلة تالية مما يتاح معرفته من التراث المنشور من قيم وعناصر تستلهم ما يحتــوى من جوانب ايجابية ينبغي أن تبعث لأنها تمس قضــايانا المعاصرة •**

**أ • صلاح :**

هناك نقطة أحب أن أؤكدها وهي ضرورة أن يرتدي التراث برقع الحداثة بمعنى خــلع طابع القداسة عن التراث •• ثم نتعامل معه •

**د • فضل :**

**هناك عدة نقاط نود تحديدها والاستماع الى بقية الآراء حولها ، أولها مفهوم التراث ، وثانيها تتصل بتوقيت اشكاليته بمعنى انه هل ترتبط كثرة الحديث عن التراث بفترة تاريخية معينــة علينا أن نتجاوزها الآن كما تجاوزت أوربا عملية ابتعاث التراث وتأويله وأفادت منــــه في بعث النهضة ولم يعــد يشكل قضية مثارة وعلينا الآن اذن أن نتجاوز هذه المرحلة ؟ أما النقطة الثالثة فتتمثل في سؤال محدد هو : هــل يقاس مدى تقدمنا بمدى ما يتجلى في موقفنا من التراث من روح نقــدى ؟ فمادمنا مستعبدين له نظــل في مرحلة التخلف وكلما اخذنا من التراث موقفا نقديا اصبح هذا الموقف مؤشرا لمستوى تقــدمنا ونهضتنا •**

**د • هدارة :**

بالنسبة للسؤال الأول : ما هو التراث وهل ننطلق منه الى رؤية جديدة أم نرتد اليه ويبقى دائما بين أعيننا ، اعتقد أن التراث في مفهومه الأول هو كل ما كتبه أسلافنا العرب من فــكر وشعر وفلسفة •• الخ ، منها ما نشر ومنها ما يزال مخطوطا في شتى مكتبات العالم ، هذا هو المفهوم الأول للتراث ، لكن هل يدخل فيه ما كتبه العرب الذين ينتمون الى أصول عربية فحسب أم يدخل

فيه كذلك ما كتب بالعربية سواء أكان كاتبــوه عربيا أم ممن ينتمون لأصول أعجمية أخرى • على اعتبار ان الحضارة الاسلامية وسعت كل ما كتبه المسلمون من مختلف الجنسيات ؟ ومن ناحيــة أخرى علينا أن نسأل أنفسنا هل هناك حد زمنى لهذا التراث ؟ هل يمكن أن نقول ان القــرون الأولى الى القرن الرابع الهجرى مثلا يمكن أن تكون هى الحد الفاصل لهذا التراث أم انه يمتـد الى سقوط بغداد عام ٦٥٦ هجرية ؟ لأن ما بعد ذلك كان فى مجمله عصر انحطاط ؟ فهل نقول ان هذا هو التراث وما بعده ليس أصــيلا ولا مفيدا فى عملية البعث والاستيحاء ، وهذا غــير التسجيل التوثيقى الذى أشار اليه الدكتور فضل وهــو يتعلق بتاريخ الانسان العربى وبمستويات تفكيره وانماط حياته ، اما ما أحتاج الى بعثه فهو الجانب الأصــيل الذى أستطيع أن أبنى عليه وأتقدم فى مفهوم المعاصرة من خلاله الى آفاق جديدة ، وينبغى الا نخلى انفسنا أيضا من الجانب العاطفى فقــد كان له تأثيره عندنا دائما ، فمثلا عندما دعــا أبو نواس الى نبذ بكاء الأطلال فى مطلع القصائد وسخر من افتتاح القصيدة العربية بهـذا المطلع التقليدى لقى معارضة شديدة من العلماء المحافظين على التراث واستغل ذلك استغلالا سياسيا الى الحد الذى جعل الخليفة الأمين يطلب من شاعره أن يتوقف عن هذه الدعوة الجديدة ، فأبو نواس قد فقد الارتباط العاطفى اذ يقول : ـ

مالى بدار خلت من اهلها شغل
ولا شجانى لها شخص ولا طلب

لأنه لم يكن عربيا ولم يعش فى البادية بالرغم من انه كان وثيق الصلة بهـذه المنابع المبكرة ، ومازال هذا الارتباط العاطفى قائما وفاعلا حتى الآن ، لقد شهدت المســلمين فى تركيا يقبـلون وعيونهم دامعة من يرونه يقــرأ فى المخطوطات العربية القديمة ، ومن هنـا فان دعوات الانقطاع عن التراث تلقى رفضا قاطعا وتؤدى الى تمســك عنيد به • اذن بعد تحديدنا لمفهــوم التراث ووضعنا لحد زمنى فاصــل لما نعده أصلا يعبر عن قوة الحضارة العربية الاسلامية حــين بلغت ذروتها فى القرن الرابع الهجرى ، بعد ذلك يأتى ركام هائل يصــلح للدراسة الأنثروبولوجية والنقد والتوثيق التاريخى بعد أن نركز عــلى الجانب الأصيل فى هذا التراث نشرا وتحقيقا •

**د • عز الدين :**

**تعد قضية استلهام التراث من اكثر القضــايا شيوعا ، ولكن ما هو الهــدف الذى نرمى اليه باستلهامنا للتراث ؟ هــل نريد أن نبنى مثقفا عربيا على التحديد بحيث تقتضى منا صفة العربية هذه أن نحرص على جذور الثقافة التى نريدها له اليوم ؟ وبعبارة أخرى : ان كان لابد أن تكون هناك هذه الشخصية التى تسمى بالمثقف العربى فهل يقتضى هذا بالضرورة أن تترجم كلمة العرب هنا بالبعد التراثى ، وبأى معنى يكون البعــد التراثى فى مضمون المثقف العربى المعاصر ؟ هل فكرة الاستلهام تحل هذه المشكلة ؟ وهل المشكلة هى استلهام موضوعات من التراث او الوقوف عند أعمال كانت لها أصالتها فى عصرها ، ولكنها اليوم باختلاف العصر لم يعد لهــا نفس الدور الآن ؟ وكيف تكون عملية الاستلهام بحيث تدخل فى نسيج البنية الفكرية للمثقف العربى ولا تصبح المادة التراثية هى التى تنتقل الى عقله ؟•• بمعنى كيف تكون عملية استلهام التراث ابقاء عــلى ما يسمى بروح التراث دون التقيد بمادته ؟ وهل عملية الاستلهام تتجه تلك الوجهة أم تنحو الى استخراج بعض المضــامين او الأفكار المطروحة فى التراث واعادة طرحها مرة أخرى وتاسيس فــكر جديد عليها ؟**

**د • جابر :**

**يضاف الى ذلك ما أثاره الدكتور زكى من فكرة وجود امتداد للشخصية القومية والذوق العربى ، فهل يوافق الأستاذ صلاح عبد الصبور على أن من بين مكونات الشخصية العربية ما يمكن ان يطلق عليه الذوق العربى •• بما يتضمن الحرص على النغم الرتيب فى الشعر مثلا ؟**

**أ • صلاح :**

أريد أن أتكلم عن الذوق بشكل عام ، وأعتقد ـ كما أشرت ـ ان ما يسمى بطبائع الشــعوب بمعنى أن يكون الشعب العربى له طبائع معينة •• والانجليزى له طبائع أخرى •• يعد قضية غير تاريخية ، لأن طبائع الشعوب تختلف حسب وضعها الاجتمــاعى والاقتصادى والسياسى ، ولاشك ان هناك أمما تكونت حديثـا ويمكن أن يقال انها تكونت من اخــلاط من شعوب مختلفة مثل أمريكا •• وهناك ما نسميه بطبيعة الشعب الأمريكى ، وهذه الطبيعة مكونة من أمزجة الشعوب المختلفة انصهرت بشكل ما نتيجة لظروف امريكا السياسية والاجتمــاعية والاقتصادية وكونت ما يسمى بالذوق الأمريكى أو المنهج الأمريكى فى الحياة ، **وبهذا المعنى اذا تحدثنا عن الذوق العربى يجب أن نقول الذوق العربى فى زمن ما او عصر ما وانا دائما أقول انه لو بعث المتنبى وقرأ ما يكتبه يوسف ادريس مثلا لخر مصعوقا ، وهذا بالطبع نتيجة تغير الذوق البلاغى والفنى تماما ، فثبات**

**الذوق نوع من الطبائع الثابتة التى كان يقول بها الأقدمون وأعتقد انها أصبحت الآن نظـــرة مثالية وقضية غير تاريخية . ولو طبقنا هـــذه** النظرة على الحياة الأدبية العربية لخرجنا برؤية واضحة لها ، فالقرن الثالث والرابع الهجرى كان يعجب أشد الاعجاب بما يسميه الكتابة الديوانية ويحفظ ألوانا متميزة من التوقيعات ، لكن هـــذه التوقيعات تعادل الآن تأشيرات مديرى العموم فى المصالح الحكومية ولا تزيد قيمتها عن هذا ولا تعد نمطا يحتذى فى البلاغة ، اذ لو كتب أحد كبار الموظفين مثلها الآن لأصبح سخرية القوم لحذلقته فالذوق الأدبى قد تغير تماما من هـــذه الناحية ، وحتى ما يتصل بها من الرسائل الاخوانية أصبح ممجوجا ، وأنا أتحدى أى مثقف أن يطيق الصبر على قراءة مجموعة من الرسائل الاخوانية المتبادلة بين أدباء العصر ويجد فيها لذة جمالية أو فنية ، فالذوق اذن قد تبدل وكذلك النظـــرة الى الأدب ودور الأديب ووظيفته فى المجتمـــع المعاصر ، فلم يصبح الأديب هو الذى يلم من كل شىء بطرف حتى اذا ما قدم التماسا لوظيفة قال فى طلبه انه « كاتب حاسب أديب أريب » ، ولم يعد الشاعر كما كان فى العصور القديمة خطيبا ومعلقا ومفسرا ومؤرخا ومعلما ومجادلا سياسيا .. فقد كان يقوم بكل هذه الأدوار .. وعنـــدما استقرت الدولة اكتسب صفة أخرى الى جانب ذلك وهى أن يكون شاعر البلاط ، واستقرت تقاليد البلاط ، ولسوء الحظ لا يقبل الشعر التجريدى فى البلاط .. فالشعر هو فن العرب ، وعندما حاول العـــرب التجريد فى الشعر نجدهم مثلا قد رسموا صورة المرأة الجميلة على نحو واحد فهى صورة مجـردة فليس الغزل نتيجة احساس معين ، **ونعـــود الى استلهام التراث ، فنلاحظ ان الشاعر العربى كان مشدودا للبلاط ولم يعرف دوره الحقيقى الا نادرا .. وعندما نرى شاعرا موزعا بين شعره ودوره كالمتنبى مثلا ندرك مدى ازمته الباطنية ، فقد كان موزعا بين الشعر والحكمة ، فهو يعرف الحيـــاة ولكنه لابد أن يقوم بدوره كشاعر .. حتى انه فى اواخر أيامه اضطر الى مدح الفرس وغيرهم لأنه كان موزعا ، أما أبو العلاء فقد عرف دوره وحسم الأمر فى نفسه وانسحب من الحياة واخذ يعلق عليها** .. ولكن الشاعر العربى عموما قلما عرف دوره ، ولم يكد الشاعر الحديث يعرف هذا الدور الا بتأثير نظريات النقد التى وصلتنا من الشمال والتى نبهتنا الى وظيفة الشعر ، ولقد نجد حقا بعض الخطرات الصائبة فى التراث العربى ــ من أفضلها ما قاله أبو تمام من ان الشـــعر يعلم الأخلاق ولكن هذا نادر .. ولم يتحدد دور الشاعر الا بتأثير التيارات النقدية الوافدة ، وحين نريد اعادة النظر فى التراث الشعرى والتراث العـــربى فلكى نساعده على أن يعيش فى عصرنا وأن يكون مصدرا لاستمدادنا واستلهامنا ، أم اننا نعيـــد النظر فيه بالنسبة لعصره ، مما يدخل فى باب تاريخ الأدب . مهما كان الأمر فمما لاشك فيه ان الذوق قد تغير ، وتغيرت كذلك الصورة العـــامة للأدب بأنواعه المختلفة وتغيرت وظيفته وتغـــيرت أشكاله باستنبات أنماط جديدة فيه لم تعرف من قبل أما التغير الذى حـــدث فى الحساســـــية الشعرية أو الذوق الشعرى العربى فربما كان لا يقل اتساعا عما حدث فى مجال النثر ، فكما يرفض ذوقنا الديوانيات والاخوانيات والأسلوب المسجوع بشكل عام أصبح هناك كثير من الشعر لا يتحمله ذوقنـا الآن . اذن فالذوق ليس أمرا ثابتا ، وما يواجهنا الآن انما هو تحـــديد ملامح الذوق العربى الحديث ، وأنا أفضـــل بدلا من الدعوة الى ما يسمى بالأصالة والمعاصرة التوفيق بين المقولتين فنقول أصالة المعاصرة ، فالأصـــالة بالمفهوم القديم كانت تعنى الاحتفاظ بكل ما هـــو موروث والا لا تصبح أصيلا .. ويدخل فى الأصالة بهذا المعنى حرص العـــرب على تدوين الأنساب والوصول بالمعرفة الى بدء الخليقة ، أما التعبير الثانى ــ أى أصالة المعاصرة ــ فيساعدنا عـلى أن نقبل على العالم بدون عقد نقص ، وأتفق هنا مع الدكتور هدارة والدكتور فضل فى أن التيـــارات الكثيرة التى هاجمتنا وحاولت طمس شخصيتنا هى الدافع لرد الفعـــل الذى يتمسك بتعصب بالتراث دونما نظر نقدى ، ولكن هذه المرحلة قد انحسرت الآن وأصبحنا لا نواجه العالم من موقع العبيد مما لا يستدعى أن نستخذى ازاء ما يفـد الينا ولا أن نتمسك بما لدينا من تراث تمسكا أعمى ، ونستطيع أن نجد حلا فى اقامة نوع من التوازن الناجم عن الثقة بالنفس والانفتاح عـلى الغير معا .

د . هدارة :

**أريد فى الحقيقة أن أعود الى سؤال الدكتور عز الدين عن مشكلة اتصال التراث بنسيج المثقف العربى ، وهل يمكن ان يعد جزءا من هذا النسيج والى أى مدى ؟ ويقينى ان الانسانية حلقات متصلة وكذلك الانســـان ماض وحاضر ومستقبل ، ولا يمكن ان ننفصل عن الماضى ، لكن هذا لا يقتضى أ نتوقف عند التراث وننقطع عن روح العصـــر وذوق العصر ، وعلى هذا فان ما يجب أن يربطنا بالتراث انما هـــو الجانب الانسانى فيه ، وهى الناحية الباقية الخالدة ، وهذا ما نجده فى التراث الانسانى بصورة عامة وليس فى التراث العربى وحده ، والذى يدفعنا الى قراءة شيكسبير حتى**

**اليوم هو القيمة الانسانية التى يتضمنها ، اذن نحن نؤمن بعالمية الثقافة وانسانيتها ، وما نحتاجه بالفعل هو أن نخلق تيارا مستنيرا كما قال الدكتور زكى لا يقف محصورا فى التراث العربى وانما يتعرف على الجوانب الانسانية فيه وفى غيره مما يتيح له فرصة الابداع والاستمرار فى أداء دور الثقافة العربية الانسانى فى شتى فروع الأدب والفلسفة والمعرفة .**

**أ . صلاح :**

أقترح أن نتناول فى ندوات قادمة كيفية خدمة جوانب مختلفة من التراث الأدبى أو الفلسفى أو العلمى ، وتراث القيم العربية ـ وأنا أعتقد ان الفقه العربى وعلم الكلام هو الفلسفة العربية الأصيلة كما ترى مدرسة مصطفى عبد الرازق الفكرية ـ وخدمة هذه الجوانب تكون اما بالنشر والتحقيق ، واما باستلهامها فى تأصيل انماط الفكر العربى المعاصر ، استلهاما أدبيا أو فلسفيا يرسخ شخصيتنا ويدعم وجودنا الحضارى المعاصر .

**د . عز الدين :**

**لا يسعنا فى ختام هذا الحديث الا أن نشكر لكم اسهاماتكم الجادة الطيبة فى اضاءة بعض الجوانب المتصلة بالتراث ، وكان من المفروض أن يحضر معنا فى هذه الندوة الأستاذ الدكتور ابراهيم بيومى مدكور والأستاذ عبد السلام هارون والأستاذ محمود شاكر والدكتور حسين نصار والدكتور محمود على مكى ولكن بعض الظروف التنظيمية وتوقيت موعدها المرتبط باجازات الصيف قد جعل من المتعذر تحقيق ذلك ونرجو أن نتمكن باذن الله فى ندواتنا القادمة من تجاوز هذه الصعوبات حتى نحقق هدفها المنشود على الوجه الأمثل .**

●●●

---

**●● ندوة العدد القادم :**




**اتجاهات النقد الأدبى**

**يشترك فيها طائفة من المهتمين بالدراسات النقدية**

---

الدكتور شكرى محمد عياد

# مفهوم الأسلوب



## بين التراث النقدى ومحاولات التجديد



لم تكن كلمة « الأســـلوب » من الكلمات الشائعة فى الاستعمال العادى فى اللغة العربية ( راجع اللسان ) الى أن التقطها المتكلمون وجعلوا لها مكانا واضحا فى بحوثهم عن اعجاز القرآن ، والغالب وقوعها فى كتاباتهم جمعا ، وقد تضاف الى « العرب » أو « الكلام » ، وسواء أضيفت أم لم تضف ، فالسياق يدل دائما على أن المراد بها طرق مختلفة فى استعمال اللغة على وجه يقصد به التأثير ، أو ـ كما نقول اليوم ـ تتوفر له صفة « الفن » .

يقول ابن قتيبة ( ـ ٢٧٦ هـ ) :

« وانما يعرف فضل القرآن من كثر نظره ، واتسع علمه ، وفهم مذاهب العرب وافتنانها فى الأساليب ، وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات » .

ثم يشرح ما يقصده بالافتنان فى الأساليب فيقول :

« فالخطيب من العرب اذا ارتجل كلاما فى نكاح أو حمالة أو تحضيض أو صلح أو ما أشبه ذلك ، لم يأت به من واد واحد بل يفتن فيختصر تارة ارادة التخفيف ، ويطيل تارة ارادة الافهام ، ويكرر تارة ارادة التوكيد ، ويخفى بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين ، ويكشف بعضها حتى يفهم بعض الأعجمين ، ويشير الى الشىء ويكنى عن الشىء ، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال ، وقدر الحفل ، وكثرة الحشد وجلالة المقام » (١) .

ويقول الخطابى ( ـ ٣٨٨ هـ ) فى معرض الكلام عن عجز العرب عن معارضة القرآن :

« وها هنا وجه آخر يدخل فى هذا الباب وليس بمحض المعارضة ولكنه نوع من الموازنة بين المعارضة والمقابلة ، وهو أن يجرى أحد الشاعرين فى أسلوب من أساليب الكلام وواد من أوديته ، فيكون أحدهما فى وصف ما كان من باله من الآخر

• د • شكرى محمد عياد

# • مفهوم الاسلوب

في وصف ماهو بازائه ، وذلك مثل أن يتأمل شعر أبى دؤاد الايادى والنابغة الجعدى في صفة الخيل ، وشعر الاعشى والأخطل في نعت الخمر ، وشعر الشماخ في وصف الحمر ، وشعر ذى الرمة في صفة الأطلال والدمن ، ونعوت البرارى والقفار ، فان كل واحد منهم وصاف لما يضاف اليه من أنواع الامور ، فيقال : فلان اشعر في بابه ومذهبه من فلان في طريقته التى يذهبها في شعره • وذلك بان تتأمل نمط كلامه في نوع ما يعنى به ويصفه ، وتنظر فيما يقع تحته من النعوت والاوصاف ، فاذا وجدت احدهما اشد تقصيا لها ، واحسن تخلصا الى دقائق معانيها ، واكثر اصابة فيها ، حكمت لقوله بالسبق ، وقضيت له بالتبريز على صاحبه ، ولم تبال باختلاف مقاصدهم وتباين الطرق بهم فيها • » (٢)

ولعلك تلاحظ أن هذا النص اختلف عن سابقه من حيث دل بتعدد الاساليب على تعدد الموضوعات أو المعانى ، بينما أراد بها الأول تعدد طرق التعبير ولكن النصين يتفقان في أن « الاساليب » مناهج مطروقة في اللغة الفنية ، يشترك فيها الشعراء ، فأما ما يتميز به شاعر عن شاعر ، فقد عبر عنه هذا النص « بالطريقة » و « المذهب » • وعلى هذا جرى معظم النقاد العرب •

ويقرن الباقلانى ( ـ ٤٠٣ هـ ) بين « النظم » و « الأسلوب » ، كما قرن الخطابى بين «الاسلوب» و « الطريقة » أو « المذهب » • فاذا كان الأسلوب إعم من المذهب ، فان النظم أعم من الاسلوب • وكان النظم هو جودة التاليف عموما ، والاسلوب هو نوع من أنواع التاليف ، والطريقة أو المذهب هو المنحى الذى ينتحيه الشاعر في موضوعاته ، أو طريقة تناوله لهذه الموضوعات • يقول الباقلانى :

« فالذى يشتمل عليه بديع نظمه ( القرآن ) المتضمن للاعجاز وجوه : منها ما يرجع الى الجملة ، وذلك أن نظم القرآن على تصرف وجوهه ، واختلاف مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم ، وله اسلوب يختص به ويتميز في تصرفه عن اساليب الكلام المعتاد • وذلك ان الطرق التى يتقيد بها الكلام البديع المنظوم تنقسم الى أعاريض الشعر على اختلاف أنواعه ، ثم الى انواع الكلام الموزون غير المقفى ، ثم الى أصناف الكلام المعدل المسجع ، ثم الى معدل موزون غير مسجع ، ثم الى ما يرسل ارسالا فتطلب فيه الاصابة والافادة وافهام المعانى المعترضة على وجه بديع وترتيب لطيف وان لم يكن معتدلا في وزنه ، وذلك شبيه بجملة الكلام الذى لا يتعمل ولا يتصنع له • وقد علمنا أن القرآن خارج عن هذه الوجوه ومباين لهذه الطرق»(٣)

ومع أن « الأسلوب » يبدو في هذا النص مرادفا للشكل أو طريقة التعبير ، فان الباقلانى في موضع آخر يصف الاسلوب وصفا يفيد ارتباطه بالمعنى أيضا ، فيقول بعد أن أورد نماذج من الشعر والنثر ناقدا بعضها من جهتى الصياغة والمعانى : « وقد بينا في الجملة مباينة أسلوب نظم القرآن جميع الأساليب ، ومزيته عليها في النظم والترتيب وتقدمه عليها في كل حكمة وبراعة » (٤)

وهكذا يبدو أن النقاد العرب ـ ولا سيما المتأثرين بعلم الكلام ـ نظروا الى « الأسلوب » نظرة تقرب مما يسمى في النقد الحديث «النوع الادبى» وهذا ظاهر على الخصوص في حديث الباقلانى عن « الأساليب » • ولكن هذا المفهوم بقى مختلطا بمفهوم آخر وهو « طريقة معينة من طرق الصياغة» كما يدل كلام ابن قتيبة • ولا نعرف أنهم بحثوا في العلاقة بين الطرفين ـ النوع الأدبى وطرق الصياغة ـ سوى لمحات خاطفة نجدها عند الجاحظ من المتقدمين ( ـ ٢٥٥ هـ ) من نحو قوله ان العرب كانت توجز في خطب النكاح وتطيل في خطب الصلح ، وان شاعرهم كان اذا عرض لوصف الثور الوحشي وصراعه مع كلاب الصيد في مقدمة قصيدة مدحية جعله يقهر الكلاب ، واذا عرض لهذا الموضوع نفسه في قصيدة رثاء جعله يقتل • أما المتاخرون فقد اكتفوا بهذه الكلمة الجامعة « ان لكل مقام مقالا » ولم يحاولوا استيعاب أنواع المقام ولا أنواع المقال • وكلهم عبروا عما يميز شاعرا عن شاعر أو كاتبا عن كاتب بكلمة « الطريقة » أو « المذهب » ، ولم يستخدموا كلمة « الأسلوب » في هذا المعنى كما نستخدمها اليوم •

واذا كانت كلمة « الأسلوب » قد بقيت عندهم مبهمة المعنى لأنهم فهموا منها تارة « النوع الادبى» أو « الموضوع » وتارة طريقة الصياغة ، فقد وجدوا كلمة « النظم » بريئة من اللبس ، اذ لم تكن ثمة شبهة ـ من حيث أصلها اللغوى نفسه ـ في أنها تدل على طريقة التاليف ، ومن ثم أتيح لهذه الكلمة حظ من النماء لم يتح لأخواتها اللائى سبق ذكرهن ، واستقرت في المصطلح البلاغى كما عرفها عبد القاهر الجرجانى ( ـ ٤٧١ هـ ) : « النظم هو تاخى ( توخى ) معانى النحو على حسب الأغراض التى يصاغ لها الكلام » ••• ووجد النقاد والبلاغيون العرب في مفهوم النظم حلا

للمشكلة التى أثارها الجاحظ وبقى الخلاف حولها محتدما بعده ، وهى كون البلاغة راجعة الى الالفاظ أو المعاني ، فغنيت الدراسة البلاغية بالدراسة النحوية كما أغنتها ، ولكن ثمن هذه الرابطة هو سد الطريق على كل دراسة للغة الفنية تتجاوز حدود الجملة الى بحث الانواع الادبية أو تتجاوز القوانين المطلقة الى بحث المذاهب الفنيه .

على أننا نصادف ناقدين مغربيين عنيا بالاسلوب عناية ظاهرة ، وتركا لنا أكمل تحديد نعرفه لهذا المفهوم فى النقد العربى . أول هذين الناقدين هو حازم القرطاجنى ( ـ ٦٨٤ هـ ) الذى أفرد لبحث الاسلوب منهجا خاصا من كتابه « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » المعروف باسم « المناهج الأدبية » وجعله مقابلا « للنظم » . واذا كان مفهوم النظم عنده ـ على خلاف عبد القاهر ـ شاملا لكل مستويات التأليف من شطر البيت الى القصيدة ، فمن باب أولى يتسع مفهوم الاسلوب ليغطى مساحة النص الادبى كله . ويوضح حازم مفهوم الاسلوب عنده ، والفرق بينه وبين النظم بقوله :

**« لما كانت الاغراض الشعرية يوقع فى واحد منها الجملة الكبيرة من المعانى والمقاصد وكانت لتلك المعانى جهات فيها توجد ومسائل منها تقتنى كجهة وصف المحبوب وجهة وصف الخيال وجهة وصف الطلول وجهة وصف يوم النوى وماجرى مجرى ذلك فى غرض النسيب ، وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات والنقلة من بعضها الى بعض وبكيفية الاطراد فى المعانى صورة وهيئة تسمى الاسلوب ـ وجب أن تكون نسبة الاسلوب الى المعانى نسبة النظم الى الالفاظ . لأن الاسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار فى أوصاف جهة من جهات غرض القول وكيفية الاطراد من أوصاف جهة الى جهة . فكان بمنزلة النظم فى الالفاظ الذى هو صورة كيفية الاستمرار فى الالفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها الى بعض وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وانحاء الترتيب » .(٥)**

ومن هذا النص يبدو أن طرق التعبير ـ كالاختصار والإطالة والتكرار والتأكيد والتصريح والكناية ، مما ذكره ابن قتيبة ، قد صبحت لديهما داخلة فى مفهوم النظم ، أو فى قسم من هذا المفهوم وهو ما يتصل بالجملة أو الجمل القليلة . أما « الأسلوب » فانه حدد بتأليف المعانى ، نحو ما أشار اليه حازم من وصف المحبوب ووصف الخيال ووصف الطلول ووصف يوم النوى فى باب النسيب وهذا مفهوم أكثر تخصيصا من مفهوم « التنوع الأدبى » الذى لاحظناه عند الباقلانى . ولكن

« الأسلوب » بقى متعلقا بالنص الادبى فى مجموعه ( أو فى جملته كما عبر الباقلانى ) ، وبقيت له دلالته على مناهج مطروقة فى اللغة الفنية ، يشترك فيها الشعراء . أما الخصائص الفردية فقد بقيت بمعزل عن مفهوم الأسلوب ، وسماها حازم «المنازع» بدلا من « الطرق » أو « المذهب » كما لاحظنا عند بعض من سبقوه .

والظاهر أن ابن خلدون ( ـ ٨٠٨ هـ ) قد اطلع على آراء مواطنه حازم القرطاجنى أو تعرف اليها بطريقة ما . فاننا نجد كلامه عن الاسلوب امتدادا لكلام حازم وتنمية له من وجهين : الاول هو اعتبار الاسلوب متعلقا بالمعانى ، والثانى هو النظر اليه على أنه عبارة عن مناهج مطروقة فى اللغة الفنية ، بل ان ابن خلدون يمثل ببعض الامثلة التى أوردها حازم ، فيقول :

**« لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة . فسؤال الطلول فى الشعر يكون بخطاب الطلول كقوله :**

**يا دارمية بالعلياء فالسند، ويكون باستدعاء الصحب للوقوف والسؤال كقوله : قفا نسأل الدار التى خف أهلها ، أو باستبكاء الصحب على الطلل كقوله : قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل ، أو بالاستفهام عن الجواب لمخاطب غير معين كقوله : ألم تسأل فتخبرك الرسوم ، ومثل تحية الطلول بالأمر لمخاطب غير معين بتحيتها كقوله : حي الديار بجانب الغزل ، أو بالدعاء لها بالسقيا كقوله :**

**اسقى طلولهم أجش هزيم**
**وغدت عليهم نضرة ونعيم**

**او سؤال السقيا لها من البرق كقوله :**

**يا برق طالع منزلا بالابرق**
**واحد السحاب لها حداء الأينق**

**... ... وامثال ذلك كثير فى سائر فنون الكلام ومذاهبه . وتنتظم التراكيب فيه بالجمل انشائية وخبرية ، اسمية وفعلية ، متفقة وغير متفقة ، مفصولة وموصولة ، على ما هو شأن التراكيب فى الكلام العربى »(٦)**

على أن ابن خلدون يتجنب النص صراحة على اختصاص الأسلوب بالمعانى ، ولا يفرع على مقابلته بالنظم كما فعل حازم ، ولكنه يعرفه تعريفا يعتمد على التمثيل فى شطر منه ، وعلى السلب فى الشطر الآخر ، فيقول :

**« ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند اهل هذه الصناعة ، وما يريدون بها فى اطلاقهم فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذى ينسج فيه التراكيب ، أو القالب الذى يفرغ فيه ، ولا يرجع الى الكلام باعتبار افادته أصل المعنى الذى هو وظيفة الاعراب ، ولا باعتبار**

افادته كمال المعنى الذى هو وظيفة البلاغة والبيان ، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذى هو وظيفة العروض ، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية • وانما يرجع الى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص ، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها فى الخيال كالقالب أو المنوال ، ثم ينتقى التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الاعراب والبيان فيرصها فيه رصا كما يفعله البناء فى القالب أو النساج فى المنوال» (٦)

وهكذا يبدو أن ابن خلدون قد حرص على ابراز الصلة بين الفن ( أو النوع ) الادبى والاسلوب أو الأساليب من جهة ( وذلك فى قوله : لكل فن من الكلام أساليب تختص به ..) وبين الاسلوب والتراكيب اللغوية من جهة أخرى ( وقد فصل ذلك فى تعريفه للأسلوب ) • وهذا التحديد لمعنى الاسلوب ومكانه من الصنعة الادبية هو ادق ما نجده لدى النقاد العرب فى هذا الباب • ولكن يلاحظ عليه أمران :

الاول : ان الصورة الذهنية الكلية التى تحدث عنها ابن خلدون ــ فضلا عن غموضها ــ تؤكد ــ وبمزيد من التحديد والجبرية ــ فكرة عمود الشعر التى طالما رددها القدماء ، والتى تقلل ــ الى درجة تقترب من الاهمال ــ دورالتجربة الشخصية فى تكوين الأسلوب •

والثانى : أن ابن خلدون ، وان ألمع الى شئ من العلاقة بين فنون الشعر ــ أو موضوعاته ــ وأساليبه ، بما أورده من الامثلة على ذلك ، فقد ترك الجهة الأخرى من العلاقة ، وهى العلاقة بين الاسلوب والتراكيب اللغوية التى تدرس فى علوم النحو والمعانى والبيان والعروض ــ مغمورة فى ابهام شديد • وهكذا نجد أنه لم يتقدم كثيرا بعد تعريف حازم للأسلوب ، بل انه أهمل جزءا من مفهوم الاسلوب تنبه اليه حازم والباقلانى من قبل ، وهو أن الأسلوب يتمثل فى النص الأدبى كله ( ويمكن ــ تبعا لذلك ــ القول بأنه يتمثل فى جميع ما نظم الشاعر أو كتب الكاتب كما يتمثل فى جميع ما يدخل تحت اعتبار فن من الفنون ) •

ان نظرة الى مفهوم « الأسلوب » فى الثقافات الاوربية القديمة يمكن أن تلفت الدارس الى ألوان من المشابهات والفروق لا تخلو من دلالة •

ولا بأس بأن نشير أولا الى ان كل تلك المشابهات والفروق راجعة الى الاستعمال وحده • فقد يكون من الطريف أن نلاحظ أن كلمة « الأسلوب » فى العربية مجاز مأخوذ من معنى « الطريق الممتد أو السطر من النخل » ، أما فى اللغات الاوربية فان كلمة Style مأخوذة من كلمة لاتينية Stylus تعنى قضيبا من الحديد كان القدماء يكتبون به على ألواح الشمع • ولكن قواعد « الأسلوب » عند اللاتين ثم فى الآداب الأوربية فى العصر الكلاسى استمدت من قواعد الخطابة التى استخلصها أرسطو وتابع التأليف فيها كثيرون بعده • ولم يكن فن الخطابة عنده مقصورا على أساليب التعبير بل كان يشمل تأليف المعانى المناسبة للموضوع من ناحية ، ولطبائع المخاطبين من ناحية أخرى • فكتابه عن الخطابة يشتمل على الاقسام الثلاثة • ولكن قسم العبارة Lexis لم يلبث أن أصبح المقصود الاصلى بما يسمونه « الخطابة » Rhetoric Rhétori Que ونحن حين نترجم هاتين الكلمتين لا نقول «الخطابة» بحسب أصل الكلمة وانما نترجمها بأقرب مقابل لهما فى اصطلاحات علوم اللغة العربية أما « الأسلوب » Style عندهم فربما جعلوه مرادفا « للبلاغة » Rhetoric وربما خصوه بمعنى أضيق من ذلك وهو « مستوى التعبير » ، وعندهم ثلاثة مستويات أو « أساليب » : القريب والمتوسط والرفيع ، وقد ربطوها بالمستويات الاجتماعية من جهة ، وبالفنون الادبية من جهة ثانية ، وبالمحسنات البيانية من جهة ثالثة • وأصول ذلك كله موجودة عند أرسطو ، فهو ينظر الى التراجيديا على أنها ارفع من الكوميديا ، ليس ذلك فقط لأن الأولى تحاكى الفضلاء والاخرى تحاكى الأدنياء ، بل لأن الأولى نشأت فى المدن على أعين التاريخ ، لقربها من ذوى السلطان ، فى حين أن الاخرى قد خفى امرها لانها نشأت بين أهل القرى • وهو يدخل عنصر اللغة فى تعريف التراجيديا ، اذ يجب أن تكون لغة التراجيديا فخمة عامرة بالمحسنات •

فالتراث الغربى فى العلوم اللغوية يشتمل على علم يجمع وسائل التحسين التى يعمد اليها الخطباء والشعراء والكتاب للتأثير فيمن يتجهون اليه بالقول ، وهو يقابل عندنا ما سماه عبدالقاهر بالنظم ، وسماه غيره البديع ، وضمه بعد ذلك اسم جامع وهو البلاغة • وهو عندهم ــ كما هو عندنا ــ علم منضبطوثيق الصلة بالنحو • ولديهم ــ بجانب ذلك المفهوم المحدد ذى الأقسام المنضبطة ــ مفهوم أوسع وأقل انضباطا، يرتبط من ناحية بالانواع الادبية ، ومن ناحية أخرى بالظروف الاجتماعية التى ليس لها مساس مباشر بالقول ذاته • فمفهوم الاسلوب Style عندهم لا يختلف اختلافا أساسيا عنه عندنا • كذلك لا يختلف تاريخ كل من المفهومين ( البلاغة والأسلوب ) اختلافا أساسيا بين الثقافتين • فبعد أن كانت البلاغة ركنا أصيلا فى تكوين الاديب ، بل الانسان المثقف بوجه عام ، وبعد أن كانت وسيلة متزايدة الاهمية فى الابداع الادبى،ومعيارا مطلقا ووحيدا لتقدير الجمال الفنى ، اذا هى تصبح الهدف الاول لهجوم دعاة الجديد الذين أنكروا « العقل » و « الصنعة » و « القواعد » وجعلوا الفردية والذاتية وصدق التعبير عن التجربة

الشخصيه هي جوهـــر الابداع الفني • كانت البلاغة هي دستور المذهب الكلاسي ، حتى أنهم وضعوا للأنواع الادبية حدودا وأوصافا ثابتـة كثبوت القواعد البلاغية ، وجعلوا التزام القواعد والاكثار من المحسنات ، معيار النجاح الفني • فجاء الرومنسيون يزرون بالبلاغة « الشكلية » ، ويأنفون من المحسنات المقصودة لذاتها ، اذ كانت فضيلة الادب عندهـــم هي التعبير عن الذات ، والشكل المحمود هو « الشـكل العضوي » الذي يؤلف مع « التجربة » كلا متماسكا • ووجـدوا كلمة « الاسلوب » بمفهومها الاجتماعي ودلالتها على المميزات الشخصية في الكتابة أكثر مناسبة لمذهبهم ، لقد قال بوفـــون (ـ ١٧٨٨ م ) : « **ان المعارف والوقائع والكشوف يسهل نقلهـا وتعديلها ، بل تكتسب مزيدا من الثراء اذا تناولتها أيد أكثر خبرة ، فهذه الاشياء خارجة عن الانسان، أما الأسلوب فهو الانسان نفسه • فالاســلوب لا يمكن أخذه ولا نقله ولا تعديله** » فأخذت كلمته « **الأسلوب هو الانسان نفسه** » ونقلت وعـدلت وحملت من المعاني أكثر مما تدل عليه في سياقهـا الأول • فهي في هذا النص لا تعني أكثر من ان « الاسلوب » سمة شخصية في استعمال اللغة لا يمكن تكرارها ، وهو معنى لا يزال بعض الناس يعبرون عنه بقولهم ان الاسلوب كبصمات الاصابع لايصطنع ولا يزيف،ولكنك يمكنك أن تقول هذا نفسه ــ ولو بدرجة أقل ــ عن مشية الانســان وهندامه الخ• و «الاسلوب هو الانسان نفسه » أو « الأسلوب هو الرجل » كما ترجمت ــ تقال غالبا لتعني أكثر من هذا : تقال لتعني أن الاسلوب هو مرآة الشخصية ، أو أعمق ما في الشخصية وأجدره بالاهتمام •فهي تستخدم للتعبير عن المقولة الرئيسية للرومنسية التي لم يشهدها قـائل هذه الكلمة ولم يكن من روادها • وقـد كانت الرومنسية حركة عظيمة الاهمية في تاريخ البشرية ولم ينقطع تأثيرها في الأدب ــ والنقد خاصة ــ حتى اليوم ، على أيدي من يسمون بالنقــاد الانطباعيين ، وهم أولئك الذين يعدون النقـد في صميمه عملا فنيا ، مداره التعبير عن تجربة جمالية شعر بها الناقد ازاء عمل فني • ولذلك يقول أحدهم في تعريف الأسلوب :

« **ان كلمة ( الأسلوب » تعني أشياء كثيرة ولكن كلما كانت هذه الاشياء أكثر تحديدا أي كلما كانت صالحة لأن يشار اليها بالأصبع كانت أبعد عن المعنى المركزي الكامن في الكلمة ، وهو التعبير اللازم والعضـوي ، عن حـالة فردية للتجـربة ، تعبيرا يعلو أو يهبط في سـلم الكمال المطلق ـ حتى عندما تتحقق هذه العلاقة المطابقة ـ تبعا لحالة التجربة المعبر عنها ، من حيث درجة قيمتها وامتدادها ، أي من حيث درجة شمولها ومناسبتها لكل عالمنا الانساني ، وهذا المعنى لكلمة « اسلوب » تتضاءل بجانبه المعاني الاخـرى الى درجـة تقرب من التفاهة » (٧)**

ولقد كان للرومنسية ممثلوها في العالم العربي أيضا ، وهؤلاء لم يكتفوا بمهاجمة المحسـنات البلاغيه على انها زخـرف خارجي لا صـلة له بالشعور ، بل تحمس بعضـهم فأعلن القطيعة الكامله بين مفهومه للغة ( يقصد الاسـلوب ) ومفهوم أنصار القديم •• وظهرت هذه القطيعـة في الدراسات الأدبية : اعراضا عن دراسة البلاغة واقبالا على « النقد الادبي » الذي خيل للكثيرين أنه خصم لها أو بديل منها ، وعناية بالتاريـخ الأدبي الذي راح يدرس التيـارات والاتجاهات دون اهتمام حقيقي بالنصوص الأدبية • ثم كان الباقي من دراسة « اللغة » في معاهـدنا وكتبنا أشبه بسائر البقايا في حضارتنا البالية : نتـف من هنا وهناك لا يجمعها نظام ولا تلتئم في كل ذي معنى ، وانما هي كالضيف الثقيل أو القريب الفقير ، يأوي الى ركن مهمل اذ لا يليق طرده كما لا يليق أن يحتل أفضل من تلك المكانة •

والحق ان الدراسة البلاغيه كما عرفت قديما لم تكن لتفي بحاجة العصر • فأبرز عيوبها أنهـا أشـكال لغـوية لا يربطها رابط • ولئن كانت الرومنسية قد نسخت بمذاهب جديدة في الأدب والفكر ، لقد أرست في حضارة البشر أصـولا لا يسهل تبديلها • ومن أهـم هذه الأصول أن النشـاط البشري ــ ويعنينا هنا الأدب والفن ــ وحدة لا ينفصل بعضها عن بعض ، ولا تنفصل عن آمال الانسان وطموحه الى حياة أفضل •

لهذا كان التحليـل البلاغي عاجزا عن اعطاء تفسير ذي دلالة للأعمال الأدبية ، بقـدر ما كان النقـد الأدبي ــ الرومنسي ــ الذي بني عـلى تقسيمات عريضـة مبهمة ، واعتمد على أحكام انطباعية سريعـة ، عاجزا عن اسـباغ شيء من الموضـوعية على مناهج البحث الأدبي في البيئات الجامعية ، أو اسباغ شيء من الهدوء والاحترام على جو المنازعات الأدبية في الحياة الثقافية العامة •

ويجب القول ان الغربيين شـعروا قبلنا بهذه الآفات ، على الرغم من أنها كانت عندهم أقل خطرا منها عندنا ، لرجوعهم الى ثقافة متماسكة وآداب حديثة غنيـة ممتدة في الحاضر• لهذا نشطت محاولات كثيرة متعددة الاتجاهات نحو علمية النقد الأدبي ، كما نشط البحث في « الأسلوب » على أساس لغوي ، ليصبح بديلا جديدا من البـلاغة القديمة •

وكان لبعض هذه الاتجاهات أصداؤها عندنا ، فرأينا ، أواسط هـذا القرن ، محاولتين رائدتين لتجديد البحث في البلاغة العربية ، في ضـوء مفهوم « الأسلوب » :

أولى هاتين المحاولتين يمثلها كتاب « فن القول » لأستاذنا أمين الخولى · وقد حمل هذا الكتاب حصيلة دراسات امتدت نحوا من عشرين سنة فى البلاغة العربية ، ووقفت موقفا وسطا بين المحافظة على القديم والحماسة للجديد · وعندما نصف موقف شيخنا «بالتوسط» نجد المعنى الذى نريده ينبو عن هذه الكلمة وتنبو عنه ، وان كنا لا نملك غيرها فى هذا السياق · اذ كيف نصف موقفا يجمع بين اعزاز القديم وادانته ، والحماسة للجديد والتوقف فيه ؟ ولكننا ، وقد صحبنا هذا الشيخ الجليل أكثر من ربع قرن ، كنا نراه يزداد على تقدم السن حدة فى نقد الحاضر المكبل بقيود الماضى ، وجرأة فى بناء المستقبل على مبادىء الحرية · وعندما أصدر « فن القول » كان قد بدل عنوان دروسه فى كلية الآداب بجامعة القاهرة فعدل عن اسم « البلاغة » الى هذا الاسم الجديد · وقد بنى كتابه هذا على المقارنة بين البلاغة العربية التقليدية وبلاغة المحدثين ـ أى الأوروبيين ـ التى سموها « علم الأسلوب » (٨) ، واعتمد فى رسم صورة البلاغة العربية التقليدية ـ التى أحاط بتراثها المعروف احاطة كاملة متعمقة ـ على «شروح التلخيص » اذ كانت هذه الشروح هى عمدة الدارسين فى معاهد اللغة العربية · أما « بلاغة المحدثين » فقد اعتمد فيها على كتاب لمؤلف ايطالى اسمه « ليارينى » ، وعنوان الكتاب « الأسلوب الايطالى » Lo Stileia Italiano ، وهو كتاب غير معروف لدينا ، ولكننا نستخلص مما عرضه أستاذنا أنه نوع من « التحديث » للبلاغة الأوربية القديمة فى ضوء المفاهيم الرومنسية · وسواء أكانت هذه هى طبيعة الكتاب نفسه أم كانت الصورة التى أوحاها عرض الأستاذ له ، فقد كانت معبرة عن التناقض الحاد بين مفهوم المجددين للأسلوب ومفهوم المحافظين للبلاغة : الا من شىء واحد هو أن دراسة « اللغة الفنية » ظلت هى عماد دراسة الأسلوب أو « فن القول » عند أستاذنا ، بخلاف ما جنح اليه معظم «المجددين» · ولكن أستاذنا كان حريصا على أن تمتد دراسة الأسلوب أو فن القول لتشمل الانواع الادبية والمذاهب الأدبية · ولم يبين ان كان هذا المستوى من دراسة فن القول ـ حسب تصوره ـ مقصورا على ما يخص اللغة ، كان تدرس لغة القصة أو لغة الشعراء الرمزيين مثلا ، أو كان علينا أن نتجاوز ذلك الى عناصر مثل الشخصية أو الحوار مثلا فى الحالة الأولى ، أو طبيعة التجربة الفنية فى الحالة الثانية · وان كان مسلك الأستاذ بوجه عام ، والحاحه على ضرورة بحث « المعانى » فى فن القول ، مما يرجح المعنى الثانى ·

على أن أشد ما يقرب أستاذنا من النقد الرومنسى ـ وأشد ما يحيرنا فى كتابه ـ هو الحاحه على « فنية هذه البلاغة المجددة · ومصدر حيرتنا أن الأستاذ كرر الدعوة ، فى الكتاب نفسه ، الى موضوعية الدراسة · فكيف اشتبه عليه الأمر فى « الدراسة » البلاغية ، التى يريدها موضوعية ، فجعلها « فنا » كفن الشاعر أو الكاتب المبدع ؟ لو أن الأستاذ اكتفى بتأكيد أن « الذوق » هو الأداة الوحيدة التى يمكن أن يستخدمها دارس البلاغة لادراك ما فى الفن اللغوى من جمال ، لقبل منه ذلك فى ضوء اشارته الى أن الأحكام الذوقية نفسها يمكن أن تضبط وتدرس دراسة علمية ، ولكنه زاد على ذلك أن وصف البلاغة ذاتها بالجمال والبهاء وما اليهما · بل انه أبى أن يسميها « علما » وقدر أن اختلاف مناهج البحث بحسب المادة المدروسة يجعل البحث فى « الفن » بعيدا عن اسم « العلم » ومنهجه · والأمر أخطر من مجرد خلاف التصنيفات أو الأسماء ، وقد صرح الأستاذ بنفوره الشديد من أن يلزم « فن القول » هذا الذى دعا اليه ، حدود « فصل يدون ، أو قاعدة تقرر ، أو كتاب ينشر ، لئلا يلهى مثل هذا الناس على الزمن ، فيعكفون عليه يلقنونه ويرددونه ، ويحفظونه ويلزمونه ، فيردون البلاغة بهذا الى ما عبناه من أمرها ، وتكون قضايا تقرر ، وحقائق تحفظ وتفسر الخ ··· ويوم يشاء الله أن يخرج هذا الكتاب أو شىء منه فسأرسله عصيا على الحفظ ، فارا من التركيز المعقد ، بارئا من التقليد الجامد ، كارها من يحاوله ، راجيا المخالفة ، آملا الزيادة ، ملتمسا المرونة ، ليظل درس فن القول وجدانيا روحيا ذوقيا ، أساسه شىء ليس فى الكتب ، وميدانه ملكوت السموات والأرض ، وحظه من العلم ما يبصر بالنفس ويسدد الحس ، ويستشف الهمس » · ( تأكيد الكتابة فى الأصل ) (٩) ·

فهل نسى أستاذنا ـ رحمه الله ـ ان العلم ليس من شأنه دائما أن يجمد ويقلد ، وانما هو كالفن سواء بسواء : كلاهما يجمدان ويركدان اذا حجر على القول وكبلت المشاعر ، وينطلقان فى هدم وبناء مستمرين اذا حيت الضمائر والنفوس وانفسحت آفاق العمل والحياة ؟ ما نرى الا أن المناخ الأدبى العام فى ذلك الزمان ، مع شىء من حدة المزاج عرفناه فى شيخنا الجليل ، يضاف الى هذا وذاك انشغاله ـ فى هذا الكتاب بالذات ـ بالاهداف العملية الحيوية من تدريس البلاغة ، ما نرى الا أن هذه العوامل مجتمعة قد أوقعته فيما يشبه التناقض حينما مس قضيته « العلمية » فى دراسة الأدب ·

أما المحاولة الثانية فهى كتاب « الأسلوب » لأستاذنا أحمد الشايب · وكان أستاذنا الشايب رحمه الله يدرس النقد الأدبى وتاريخ الأدب على طريقة المحدثين فى كلية الآداب ، ثم انتقل الى كلية دار العلوم · وكانت الثقافة العربية القديمة أغلب عليه وان حاول جهده أن يقتبس مناهج المحدثين · فأراد وهو فى كلية دار العلوم أن يستأنف دراسة البلاغة على طريقة تناسب ذوق العصر ، أو بعبارة أخرى : أن يصل بين البلاغة والنقد الأدبى الحديث · وكانت مراجعه فى ذلك هى ذاتها مراجعه فى النقد وان برزت ـ هذه

المرة ـ على خلفية من البلاغة والنقد التقليديين ، اما نماذجه التطبيقية فقد ظلت مستمدة من الأدب العربى القديم الا فيما ندر ، فلم يكن رحمه الله ـ كغيره ممن شدوا أطرافا من الآداب الأوربية ، عن طريق الترجمات أو عن طريق القراءة المتعثرة فى لغاتها ، مولعا بأيراد الشواهد مما لدى القوم من شعر ونثر ، وانما كان يأخذ من نظرياتهم ما يأخذ ثم يلتمس لها الدليل والشاهد من الأدب العربى القديم الذى كان يحسنه . ومن هنا حاول فى كتابه «الأسلوب» أن يعيد صياغة البلاغة العربية بقريب من منهج الاستاذ امين الخولى ، الا أنه تباعد عن النظر التحليلى فى مكونات هذه البلاغة وفضل أن يعتمد على ما قرره ابن خلدون عن الاسلوب ، وبنى عليه نقاشا طويلا حول كون الاسلوب نظاما لفظيا او نظاما معنويا . وهذه قضية شغل بها النقد العربى القديم كما رأينا،ولعل أستاذنا رأى فى قول ابن خلدون عن الأسلوب انه « يرجع الى صورة ذهنية للتراكيب » انتصارا للمعنى ، وسياق نص ابن خلدون لا يدل على أن هذه المشكلة قد أهمته كثيرا ، ولكنها أهمت قبله شيخ البـلاغيين عبد القاهر الجرجانى ، وتأثيره ظاهر فى قول الأستاذ احمد الشايب :

**« اذا سمع الناس كلمة الأسلوب فهموا منها هـذا العنصر اللفظى الذى يتألف من الكلمات فالجمل والعبارات ، وربما قصروه على الأدب وحده دون سـواه من العـلوم والفنون ، وهذا الفهم ـ على صحته ـ يعوزه شىء من العموم والشـمول ليكون أكثر انطباقا على ما يجب ان يؤديه هذا اللفظ من معنى صحيح .**

**وذلك ان هذه الصورة اللفظية التى هى أول ما نلقى من الكلام لا يمكن ان تحيـا مستقلة ، وانما يرجع الفضل فى نظامها اللغوى الظاهر الى نظام آخر معنوى انتظم وتألف فى نفس الكـاتب أو المتكلم فكان بذلك اسلوبا معنويا ، ثـم تكون التأليف اللفظى على مثاله ، وصار ثوبه الذى لبسه او جسمه اذا كان المعنى هو الروح . ومعنى ذلك ان الأسلوب معان مرتبة قبل أن يكون الفاظا منسقة ، وهو يتكون فى العقل قبل أن ينطـق به اللسـان او يجـرى به القلم » (١٠) .**

على أن وضع الأستاذ الشـايب بقضية اللفظ والمعنى يتجاوز كل ما كتبه عبد القاهر حول هذا الموضوع . فلم يذهب عبد القاهر قط الى مثل قول الأستاذ الشايب ان هناك أسلوبا معنويا وأسلوبا لفظيا يتكون على مثاله . ولا شك أن هذا تبسيط شديد للعلاقة بين اللغة والفكر ، وهى مسألة لم يصل الباحثون الى جواب شاف عنها حتى اليوم ، ولكن الاجماع منعقد بين الباحثين فى اللغة والأدب والأنثروبولوجيا وعلم النفس على أن العلاقة بين اللغة والفكر لا تتم من جانب واحد بحيث يمكن أن يعد أحدهما أصلاً والآخر صورة له .

ويبدو الأستاذ الشايب حائرا مترددا حينمـا يقول فى ختام تعريفه للأسلوب :

**« وأعود مرة أخرى الى تعريف الأسـلوب فقد غم الأمر على بعض الدارسين بصـدد ذلك ، أعود لأقول : ان تعريف الأسـلوب ينصب بداهة على هذا العنصر اللفظى ، فهو الصورة اللفظية التى يعبر بها عن المعنى ، أو نظم الكـلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال ، أو هـو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعانى . »**

وواضح من هذه التعريفات الثلاثة المتتابعة أن الأستاذ لم يطمئن الى الوصف الأول الذى يرتكز على ذاتية المنشىء ، وآثر عليه ـ ربما دون أن يشعر ـ وصفا يرتكز على العبارة اللغوية نفسها . وهو بذلك يعبر ـ من ناحية ـ عن تأثير البلاغة العربية القديمة ، كما يعبر ـ من ناحية أخرى ـ عن اهتزاز النظرة الرومانسية الى الأدب ، والحاجة الى نظرة أخرى ، تعترف للنص بحياة مستقلة عن حيـاة منشئه ، وتدرسه على أنه ظاهـرة لها وجودها الخاص . وكانت هـذه النظرة الى الأدب ، التى بدأت فى أوربا والولايات المتحدة الامريكيـة فى أعقاب الحرب العالمية الأولى ، وأخـذت تبسط سلطانها على الدراسات الأدبية منذ الأربعينات ، لا تزال تتلمس طريقها بين الأدباء العرب فى حذر واستحياء ، كما تشهد كتابات الدكتور مندور فى تلك الفترة .

ومع أن الأستاذ أحمد الشايب يبدو خلى البال من الهم المقيم المقعد الذى كان يدفع شيخنا أمين الخولى الى الانغماس فى مشكلات الحاضر اللغوى والأدبى ، والاتجاه بدراسة البلاغة نحو الغرضين العمليين : الانتاج والتذوق . فانه يرى ـ كشيخنا ـ أن دراسة الأسلوب تتضمن بالضرورة تعـليم الأسلوب .

وهو يتفق مع ابن خلدون فى النظر الى الأسلوب على أنه أمـر فوق النحو والبـلاغة والعروض جميعا (١١) . ولكن ما هو هذا الأمر ؟ أما عند ابن خلدون فهو واضح صريح . « فليس كـل ما يصح فى قياس كلام العرب وقوانينه العلمية من العربيـة والبيـان ، استعملوه ، وانما المستعمل عندهم من ذلك انحاء معروفة يطلع عليها الحافظون لكلامهم ، تندرج صـورتها تحت تلك القوانين القياسية » . وقد مثل لبعض تلك الانحاء فى النص الذى سبق لنا ايراده ، والذى أورده الأستاذ الشايب كذلك . ولكن مفهوم ابن خلدون للأسلوب لم يكن ليصلح دستورا للكتـاب فى عصرنا هذا ، الذى يمقت الحفظ ويزدريه ، ويرى ـ على عكس ابن خلدون ومعاصريه ـ أن الأسلوب يعنى الفردية والذاتية ، او ما يسـمى أحيانا

« بالأصالة » فكيف نعلم الأسلوب اذا ؟ هذا هو الاختبار الأول للمحاولة التى تصدى لها أستاذنا أحمد الشايب • فهل ينجح فى اقامة صلة واضحة بين البلاغة القديمة التى تعتمد على القواعد ، والنقد الحديث ( الرومنسى ) الذى يدور حول ذاتية التجربة ؟ هل يستطيع أن يجعل البلاغة « علم أسلوب » ، والحديث عن الأسلوب حديثا فى علم البلاغة •

الواقع أن الأستاذ الشايب يجد نفسه مضطرا ، فى الفصل الذى يعقده بعنوان « تكوين الأسلوب» ، الى الاعتماد على مفاهيم البلاغة القديمة دون غيرها • فتوسيع مفهوم الأسلوب بحيث يشمل كل عناصر العمل الأدبى التى تحدث عنها الأستاذ الشايب فى أصول النقد ، وهى الفكرة والعاطفة والخيال الى جانب العبارة ، حرى أن يلقى بالناشىء فى خضم لا نهاية له ما دام المعيار الوحيد للعناصر الثلاثة الأولى هو التجربة الانسانية مطلقة من كل قيد • واذن فلابد من الالتزام بالمفهوم الضيق للأسلوب الذى يحصره فى العبارة وحدها • وهنا يوصى الأستاذ الكاتب الناشىء « بأمرين اثنين ليوفر لنفسه الفوز بحسن التعبير » • أولهما : « الحرص الشديد على الدقة سواء فى أداء الفكرة أو فى صوغ الخيال » ، وثانيهما : « التصرف الشديد فى بناء الجمل والعبارات بتقديم بعض العناصر أو تأخيرها وبالقصر أو الفصل والوصل حتى تكون العبارة صورة صادقة لما فى نفسه من المعانى وما فى وجدانه من تصور وموسيقى » • والأمر الأول هو « وضوح الدلالة » الذى جعله الأقدمون موضوع علم البيان ، والأمر الثانى هو « تأخى معانى النحو على حسب الأغراض التى يصاغ لها الكلام » ، وهو النظم كما عرفه عبد القاهر ، وهو أيضا موضوع علم المعانى كما قرره البلاغيون المتأخرون •

وملامح الجديد فى عبارة الأستاذ أحمد الشايب لا تعدو — مرة أخرى — الاشارة الى نفس الكاتب ووجدانه وما فيهما من خيال وتصور وموسيقى • وهذه كلها أمور مبهمة لا يقوم عليها علم ، وان كان لعلم ما أن يشتغل بها فهو علم النفس لا علم الأدب •

لا جرم أن النقد الرومنسى ، أو المتأثر بالرومانسية ، ينفر أشد النفور من الرسوم والقواعد كلها ، واذا تحدث عن الأسلوب أبى أن يلزمه حدود العبارة •• فاذا تكلف دارس أن يصل هذا المفهوم الرومنسى بمفهوم البلاغة التعليمية استعصى عليه الأمر ، وبقى كلاهما بمعزل عن الآخر •

**ولكن ماذا عن محاولة الربط بينهما فى التذوق اوالنقد ؟**

هذا هو الاختبار الثانى • ولا شك أن الخطب هنا أيسر ، فتذوق الأسلوب ، بمعناه الواسع المفضل عند الرومنسيين ، ربما استتبع الحديث عن تركيب طريف ، أو استعارة معبرة • ولكن الغريب أن الأستاذ الشايب حين يمثل لاختلاف الأساليب بأبيات مختارة لأبى تمام والبحترى والمتنبى فى العتاب ، نراه يعرض عن المفاهيم البلاغية اعراضا تاما ، فلا يحدثنا الا عن الرقة والجزالة والقوة والسهولة والسلاسة والعذوبة وديباجة الحرير واطراد الماء الجارى الخ • تلك العبارات الانفعالية التى يمكن أن يكون قد تأثر فيها بالقاضى على بن عبد العزيز الجرجانى صاحب الوساطة ، الى جانب تأثره بنفور المحدثين من الاصطلاحات البلاغية • وربما استرعت نظرنا هذه المفارقة العجيبة بين وظيفتى « الأسلوب » عنده • فالاسلوب — من حيث هو سمة الابداع الادبى، خاضع لرسوم البلاغة التقليدية الى حد كبير بل انه خاضع لهذه الرسوم خضوعا تاما رغم العبارات المتشحة بالعصرية التى عبرت عن ذلك ، أما من حيث هو مطلب المنقد الأدبى فلا مدرك له الا الانفعال ولا سبيل الى وصفه الا هذه الكلمات الانطباعية الخالصة ! واذا كنا قد لاحظنا أن أستاذنا الخولى لم يفرق بين البلاغة من حيث هى «فن» يلاحظ فى كلام البليغ ، والبلاغة من حيث هى « علم » يتجاوز الملاحظة الأولية الى تحديد الظواهر وتصنيفها ووصفها ، فان أستاذنا الشايب قد فعل — عمليا — ما هو أكثر من ذلك : فجعل عمل الناقد فنيا ، وعمل المنشىء نوعا من العلم التطبيقى • وهذه المفارقة لا توجد فى كتاب الأستاذ الشايب وحده ، بل هى سمة ظاهرة فى كثير من انتاجنا الأدبى الحديث ، ثم هى سمة حضارية لا تزال ماثلة فى كثير من جوانب حياتنا ، ولبحثها مقام غير هذا المقام •

من هذا التخطيط لتاريخ كلمة « أسلوب » فى تراثنا النقدى يمكن أن نلاحظ أن معناها تفاوت عند القدماء والمحدثين جميعا بين العموم الشديد والخصوص الشديد ، وهو مع ذلك لا يخلو من تناقض • فعند القدماء تدل مرة على النوع الأدبى ومرة على صورة المعنى الجزئى ، وحينا على ترتيب الألفاظ وحينا على ترتيب المعانى • وهى عند المحدثين تدل غالبا على مطابقة الكلام لنفسية صاحبه ، بحيث يصح القول ان هناك عددا من الاساليب بقدر عدد الكتاب • ولكنها يمكن أن تدل أيضا ( كما فى الكتب التى تؤلف للمدارس فى مادة النقد الأدبى ) على أنواع الكتابة من نحو حديثهم عن « أسلوب علمى » و « أسلوب أدبى » • ثم انها اذا استخدمت فى تحليل نص أدبى معين دلت مرة على الروح والجوهر ( وهنا يمكن أن تستخدم فى وصف الأسلوب كلمات انطباعية غير واضحة المعنى ) ومرة أخرى على مجموع العناصر التى يتكون منها العمل الأدبى ( كما يقولون ) • وهى تتردد فى جميع الأحوال بين مفهوم قديم يسمح لنا بالحديث عن تعليم الاسلوب ، ومفهوم حديث يجعل الأسلوب شيئا مثل خلقة الانسان ، يمكن أن يحدث فى نفوسنا شعورا بالرضى أو

النفور ولكننا لا يمكننا أن نحلم بتغييره ولا حتى تفسيره • ووراء هــذه الأفكار المضطربة كلهــا اضطراب أعمق فى فهم العلاقة بين الفكر واللغة ، وبين الاستعمال الفــردى للغة والتقنين الجماعى لها • ومع أن علماء البلاغة المتقدمين قد قصــروا الكثير من أطراف هذه المشكلة ، فقد كان عملهم فى الجزء الباقى أوضح كثيرا من محاولات المحدثين •

وغنى عن البيان أننا اذ نعرض المعانى المتنافرة لكلمة « أسلوب » فى استعمالها المتداول بين الأدباء والنقاد ، لا نعنى أن هذه المعانى كلها أو بعضهــا خاطئــة بالضرورة • فعند بحث مسألة علمية ، كثيرا ما يصدق المثل الذى يذكرونه عن الفيــل وجماعة العميان • ان الحل لا يكمن – غالبا – فى انكار حقيقة الظاهرة أو رفض ماقيل فى تفسيرها، بل فى معرفة المدخل الصحيح لتفسيرها على نحو شامل • وقد رأينا أن القدماء – بوجه عــام – تناولوا ظاهرة الأسلوب من مدخل التقاليد الفنية ، وأن المحدثين تناولوها من مدخل التجربة النفسية والتعبير عن الذاتية • وكلا المدخلين لا يأخذنا الى قلب الظاهرة • فاذا نظرنا الى كل ذلك الحشد من الأفكار والنظريات عن الأسلوب وجدناها لا تجمع الا على شىء واحد : وهو أن الاســلوب يعتمد على اللغة • فى وسعنا اذن أن نقول ان الأسلوب ظاهرة لغوية ، وأن نشرع فى تفسيره على هذا الأساس •

والواقع أن « علم الأسلوب » لم يخط خطــواته الأولى الا حين ارتكز على علم اللغة • وكان هــذا التحول انقلابا فى الدراسات الأدبية ، ولكنه جاء من قلب الدراسات الأدبية نفسها •

وبيان ذلك أن النقد الانطباعى أخذ يتراجع ، منذ أوائل هذا القرن ، أمام مدرسة نقدية جديدة أقامت عملها على النص الأدبى نفســه • بدلا من شــخصية الكاتب • ويوجــز الشــاعر الناقد الانجليزى ت • س • اليوت موقف هذه المدرسة فى كلمة له مشهورة : « ان الشاعر لا يمــلك ( شخصية ) ليعبر عنها ، ولكنه يملك واســطة معينة ( يقصد اللغة ) • انما هى واسطة وليست شخصية ، واسطة فيهــا تتضــام الانطباعات والتجارب بطرق متميزة وغير متوقعة • ولعــل الانطباعات والتجارب التى تهم الانسان ألا تجد لها مكانا فى الشعر ، وتلك التى تشغل مكانا مهما فى الشعر الا يكون لها الا نصيب ضــئيل فى الانسان أو الشخصية • » (١٢)

واذا كانت هذه المدرسة النقدية قد تطرفت فى دعواها – وقتا ما – حتى زعم بعض أشياعها أن عالم الآثار الأدبية عالم مستقل عما عداه ، ونسيت أن الظاهرة الأدبية ليست الا ظاهرة واحــدة من جملة ظواهــر انسـانية ، منهــا ما يتصل بالحياة الروحية للانسان ومنها ما يتصل بحياته المادية ، وأن هذه الظواهر كلها تترابط فيما بينها بدرجات متفاوتة من القوة – اذا كانت هذه الدعاوى المتطرفة قد ظهرت هنا وهناك فى كتــابات بعض أنصار النقد الجديد ، فان ذلك لا يقدح فى حقيقة أن هذه المدرسة استطاعت أن تنقل الدراســة الأدبية من العناية بأشــخاص الأدباء الى العناية بالأدب نفسه ، وكان لذلك آثار عظيمة باقية فى المنهج • وكان لبعض أقطابها اجتهادات طيبة فى تحليل اللغــة الفنية ، كالذى ذهب اليه كلينث بروكس من أنها مبنية على « المفارقة » Paradox وهو رأى وجد – فيما بعد – تأييدا قويا من أبحاث علم الأسلوب •

ولكن سلامة المنهــج كانت تقتضى أن ينطــلق البحث فى الأسلوب الأدبى من أبحاث علم اللغــة العام ، باعتبار أن الأول شعبة من الثانى ، كما أن اللغة الأدبية نفسها ليست الا نوعا معينــا مــن الاستعمال اللغوى •

وقد كان التطور الذى طرأ على علم اللغــة منذ أوائل هــذا القرن ممهدا لهذا اللقــاء المثمر بين الدراسات اللغوية والدراسات الأدبية • لقد نشأ علم اللغة الحديث فى أوائل القرن التاسع عشر ، عنــدما كان المنهج التاريخى يبســط ظله على الدراسات الانسانية كلها ، وما لبث هذا العــلم الجديد أن احتل مكانا بارزا بين هذه الدراسات ، حــين أثبت أنه يتميز عنهــا بمزيد من الدقة والموضوعية • فقد استطاع باستخدام المنهج المقارن أن يثبت وجود قرابات بين مجموعات متعددة من اللغات ، وكان طبيعيا أن يتجــه معظم الاهتمام الى أسرة اللغات الاندو أوروبية ، التى تنتمى اليهــا اللغــات الأوربية الحديثة ، ومن قبلهــا اللغتان اليونانية واللاتينية ، كمــا تنتمى اليها اللغــة السنسكريتية ( اللغــة الأدبية القديمة فى القارة الهنــدية ) واللغــة الفارسية • وكانت قوانين التغيرات الصــوتية هى المفخرة الكبرى لهــذه الدراسات التاريخية المقارنة ، وان كانت قد شملت القواعد النحوية كما شملت المفردات •

واذا كان علم اللغة قد تميز – فى هذه الفترة – على سائر العــلوم التاريخية بمــزيد من الدقة العلمية ، فقد تميز – من ناحية أخرى – على النحو التقليدى بايثاره للموضــوعية العلمية • فالنحو التقليدى علم معيارى ، ينظر الى اللغة على أنهــا كيان ثابت ، ويستقرىء قواعدهــا ليصوغها فى شكل قوانين مطلقة لا يجوز العبث بها • أما علم اللغة الحديث – فى ظل المنهج التاريخى – فهو علم وصــفى ، يسجل ما يحدث فى اللغة أصــواتا ومعانى ، دون أن يحكم على ظاهرة ما بأنها صواب أو خطأ • ولقد أجدى علم اللغة ، فى هذه المرحلة ، على الدراسات الأدبية فوائد كثيرة : منهــا أنه أرهف الحس التاريخى فى دراسة الأدب ، وساعد على ادراك تغــير القيم الفنية من عصر الى عصر ، ومن اقليم الى اقليم ، ومنها أنه قدم ، من خــلال المعــاجم التاريخية ، أداة بالغة الأثر فى فهــم النصوص الأدبية ، فجنب قراء الأدب القــديم ودارسيه أخطاء مضحكة يقع فيها من لا علم له بتطور معانى الكلمات والتراكيب • على أن المنهج التاريخى

لم يلبث أن ظهر فيه نقص خطير • فقد أدى الى تكوين صورة مهزوزة للحاضر • فكيف يمكن أن نتصور هذا الحاضر تصورا مستقيما اذا كان كل ما نعرفه عنه هو أجزاء منفصلة بعضها عن بعض ، ولكل منها تاريخه الخاص ، لقد أخذ علم جديد يبرز فى ساحة العلوم الاجتماعية ، ومعه منهجه الذى يحاول الربط بين الظواهر فى عصر واحد • ذلك هو علم الاجتماع الذى امتد تأثيره الى علم اللغة أيضا • ولا يكاد يشك أحد فى أن سوسير ( — ١٩١٣ ) الذى يعد بين جمهور علماء اللغة فاتح عصر جديد فى تاريخ هذا العلم ، قد تأثر بعلم الاجتماع فى صياغة منهجه اللغوى ، وهو يتلخص فى دراسة اللغة بوصفها بناء اجتماعيا متكاملا • ومعنى ذلك ان موضوع الدرس يجب أن يحدد بلغة واحدة وعصر واحد ، ثم نشرع فى دراسة هذا البناء اللغوى مسلمين — نظريا — بأنه على قدر من الثبات • ومعنى كون هذا الثبات مسلمة نظرية فحسب أن الموقف مختلف هنا عنه فى حالة النحو التقليدى ، الذى يتصور أن ثبات النظام اللغوى واقع مطلق متعال يجب الخضوع له • ومعنى كون اللغة بناء أن هناك نظاما دقيقا يحكم العلاقات بين عناصرها : بين أصواتها من حيث هى بناء صوتى ، وبين مفرداتها وتراكيبها من حيث هى بناء معنوى • ولم يلبث البحث فى « النظام » اللغوى أن فتح آفاقا جديدة للدراسات الاجتماعية التى انطلق منها ، بل للدراسات الانسانية بوجه عام ، هذا فضلا عن الدراسات اللغوية نفسها ، التى راحت تستكشف ميادين جديدة ، منها دراسة الأنظمة الفرعية المتعددة التى يحتوى عليها النظام اللغوى الواحد • هذه الانظمة الفرعية هى التى سماها اللغويون « أساليب » •

وهكذا بدأ علم الأسلوب الحديث علما لغويا • ولكن النقاد ما لبثوا أن استردوه من علماء اللغة • ولعل الاصح أن نقول ان الناقد فى هذا العصر أصبح ناقدا ولغويا • فهو يشبه الناقد القديم من هذه الناحية ، ولكن مع ملاحظة الفروق المهمة بين المفاهيم اللغوية القديمة والحديثة • وأصبحت معظم الدراسات النقدية الحديثة دراسات أسلوبية كما انصبت معظم الدراسات الأسلوبية على لغة الأدب • ولعلنا لا نبعد عن الصواب أيضا عندما نقول ان هذه الصفة تكاد تكون الصفة الوحيدة التى تميز جميع الدراسات الأسلوبية المعاصرة • ففى داخل هذه المنطقة العريضة على الحدود بين اللغة والادب تتعدد الاتجاهات والمناهج • ولكل اتجاه ولكل منهج مفاهيمهما الخاصة واصطلاحاتهما الخاصة • ان صورة علم الأسلوب ، فى أواخر السبعينات ، لا تزال كما وصفها ألمان سنة ١٩٦٤ : صورة « علم شاب ملىء بالنشاط والحيوية ، لم يكتمل ولم ننظم بصورة وافية حتى الآن ، فهناك كثير من التجارب، وهناك كثير من الأفكار فى حالة الاختمار • وفى الوقت نفسه لا نجد اصطلاحات متعارفة، ولا اتفاقا عاما على الاهداف والمناهج (١٣) » •

لعلنا نقول ان هذه الصورة شبيهة بما نجده عندنا — ولا سيما فى هذه السنوات الأخيرة — من اختلاط الأفكار وافتقاد المنهج • ولكن لا نخدعن أنفسنا : فشتان ما بين اضطراب ناشىء عن الجهل وفقدان الثقة بالعقل وقعود الهمة عن الطلب ، واضطراب ناشىء عن الحرية الفعلية التى لا تفتأ تنبش عن المشكلات وتجرب كل الحلول وتناقش كل الفروض • ان علم هذا العصر كعالم هذا العصر : مجهول دائم وعقل مغرى بارتياد ذلك المجهول •

## هوامش

(١) « تأويل مشكل القرآن » ، تحقيق السيد أحمد صقر ( القاهرة ١٩٥٤ ) ص ص ١٠ — ١١ •

(٢) « بيان اعجاز القرآن » ضمن كتاب « ثلاث رسائل فى اعجاز القرآن » ، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام ( القاهرة ١٩٥٧ ) ص ٦٠

(٣) « اعجاز القرآن » بهامش « الاتقان فى علوم القرآن » للسيوطى ( القاهرة ١٩٣٥ ) ج ١ ص ص ٥١ — ٥٢ •

(٤) م٠ن ، ج ٢ ، ص ٩٨ •

(٥) « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ( تونس ١٩٦٦ ) ص ٣٦٣ •

(٦) « مقدمة ابن خلدون » ( القاهرة ، د٠ت٠ ) ص ص ٥٣٥ — ٥٣٦ •

(٧) J. Middleton Murry : The Problem of Style (Oxford, w. d.) pp. 7-8.

(٨) « فن القول » ( القاهرة ١٩٤٧ ) ص ٦٢

(٩) م٠ن ، ص ٢١٥

(١٠) « الأسلوب » ( القاهرة ط ٤ ) ص ص ٤٠ — ٤١

(١١) م٠ن ، ص ٤٣

(١٢) من مقال
Tradition and the Individual Talent
— والنقل عن كتاب
David Daiches : Approaches to Literature (N.J., U.S.A.) 1956), p. 145.

(١٣) Stephen Ullmann : Language and Style Oxford 1964) p. 130.

# الأصول التراثية في نقد الشعر عند العقاد

الدكتور ابراهيم عبد الرحمن محمد

**( ١ )**

يتوزع التراث الادبى الضخم الذى خلفه الاستاذ عباس محمود العقاد فى مجموعتين :

الاولى ، مؤلفات ابداعية ، تتمثل فى سبعة من الدواوين الشعرية التى نشرها تباعا فى الفترة الواقعة مابين سنة ١٩١٤ وسنة ١٩٥٠ ، وقصة واحدة ، هى قصة « سارة » المشهورة التى استمد احداثها ، فيما يؤكد النقاد ، من تجربة عاطفية خاصة كان يعيشها فى أيام شبابه ، وهى تجربة انتهت بالفشل والقطيعة ، وتركت فى نفسه آثارا عميقة من الشك فى المراة وعدم الثقة فى قدرتها على مواجهة قضايا الحياة .

**والثانية** : مؤلفات ودراسات ومقالات تتناول موضوعات مختلفة ، اسلامية وأدبية ونقدية ، كانت لها آثارها الواضحة فى اخصاب الفكر العربى الحديث ودفع الحركة الادبية فى مصر والعالم العربى ، فى طريق جديدة من التطور المثمر والنمو الخلاق .

وليس هناك من شك فى أن دراسة هذا التراث الادبى ، بنوعيه الابداعى والتحليلى ، تحتاج منا الى وقت طويل وجهد ضخم ننفقه فى تتبع اصوله والكشف عن منابعه القديمة والحديثة ، وتقويمه فى ذاته تقويما يكشف عن دوره الحقيقى وأثره الصحيح فى تطور الادب العربى الحديث . ومن ثم فاننا مضطرون الى ان نقصر الحديث فى هذه الدراسة المختصرة على جانب بعينه من جوانب هذا التراث الادبى الضخم ، هو « نقد الشعر » ، ذلك أنه من المعروف أن الاستاذ العقاد قد شغل طوال حياته الأدبية الخصبة ، فى دراساته ومقالاته وبحوثه الكثيرة ، بلون واحد من الوان النقد الأدبى ، هو « نقد الشعر » ، فلم يكد يعنى بتحليل شىء من تلك الاعمال القصصية والمسرحية التى كانت تموج بها البيئة الادبية فى مصر على ايامه موجا ، اذا استثنينا هذا القليل الذى كتبه حول مسرح شوقى ، بعنوان « قمبيز فى الميزان » ، فهو نقد لم يكن له عند العقاد من غاية سوى الحط من فن شوقى التمثيلى ، وتحطيم مكانته الشعرية ، وهو يدل على أن معرفة العقاد بطبيعة هذا الجنس الادبى وأصوله الفنية كانت معرفة محدودة .

ومن الحق أن نسجل هنا أن الأستاذ العقاد قد خلف تراثا نقديا ضخما حول الشعر العربى القديم والحديث على السواء ، وهو تراث يمكن تصنيفه فى لونين متقابلين :

**الأول :** مقالات يغلب عليها طابع النقد النظرى ، وآراء العقاد فى هذا اللون من النقد هى التى تؤلف مايصح أن نسميه ، فى شىء من التجاوز ، « نظرية العقاد فى الشعر ونقده » .

**والثانى :** دراسات نقدية تطبيقية صدر فيها العقاد عن مناهج بعينها من مناهج النقد الغربى صدورا صارما وامينا ، وتوصل عن طريقها الى نتائج بعينها يتفق بعضها مع آرائه فى مقالاته التى كان يحتذى فيها النقد العربى القديم ويختلف بعضها الآخر معه .

ونريد الآن ان ندخل الى دراسة **«النظرية العقاد فى الشعر ونقده» بهذا السؤال الذى** نتخذ من الاجابة عنه وسيلة الى تحديد مفهوم هذا الناقد الكبير للفن الشعرى واصول هذا المفهوم العربية والاجنبية ، وهو : هل صدر العقاد ، فيما كتبه من دراسات ونشره من مقالات عن الشعر والشعراء ، عن مفهوم نقدى محدد يمكن أن يشكل نظرية فى نقد الشعر ؟ وما عناصر هذه النظرية ، ان وجدت ، ومنابعها التى استقاها العقاد منها ، بوصفه كاتبا متنوع الثقافة ، قد تجمعت فى كتاباته روافد ثقافات ومعارف شتى قديمة وحديثة، عربية واجنبية ؟.

ونحتاج للاجابة عن هذا السؤال الى ان نفرق ، عند النظر فى تراث العقاد النقدى ، بين هذين اللونين من النقد ، النظرى والتطبيقى ، فلكل منهما عناصره الفنية المحددة ، واصوله الموروثة او الاجنبية التى نبع منها ، مما يجعل لكل منهما ، آخر الامر، مفهوما نظريا خاصا .

وفيما يتصل باللون الاول الذى يتجه فيه العقاد اتجاها تنظيريا غالبا ، فيمكن التماسه فى مصدرين : احدهما ، مقالاته التى كان ينشرها فى الصحف والمجلات على أيامه ، وقد جمع اكثرها فى كتبه : مطالعات فى الكتب والحياة ، وساعات بين الكتب ، ومراجعات بين الآداب والفنون ، ويسألونك ... وقد تناثرت فى هذه الكتابات على اختلافها وتباين بواعثها السياسية والاجتماعية والفنية آراء مختلفة فى طبيعة الشعر ومقوماته الفنية والموضوعية ووظائفه الاجتماعية والسياسية والاقتصادية أيضا . كما تناثرت فيها آراء اخرى عن حقيقة الصلة التى يجب أن تقوم بين الشاعر والشعر من جهة ، وبينهما وبين احداث الحياة من جهة أخرى .

ونحب ، قبل المضى فى محاولة فهم هذا التراث النقدى وتجريده فى قضايا عامة وتحليله ورده الى اصوله من تراث النقد العربى القديم أن نسجل بعض الملاحظات العامة عليه ، وهى ملاحظات نعتقد انه لايتيسر لنا فهمه وتفسيره فهما وتفسيرا صحيحين بدونها .

**الملاحظة الأولى :** ان آراء الأستاذ العقاد فى هذا اللون من النقد قد نبعت من غاية بعينها، ظلت تحكم تفكيره ، وتشكل مقاييسه النقدية ، وتحدد مواقفه من حركة الشعر العربى على ايامه ، هى تحطيم مكانة شوقى الشعرية خاصة ، وغيره من شعراء هذه الحقبة عامة ، من امثال : حافظ وعبد المطلب والرافعى وغيرهم من الشعراء المعروفين بشعراء مرحلة الاحياء . ومغزى ذلك أن البواعث التى كانت تحرك العقاد خاصة ، وزميليه المازنى وشكرى عامة ، لم تكن فى حقيقتها بواعث فنية خالصة، تهدف الى التجديد الادبى الحق ، والتشريع للفن الشعرى على اصول نقدية جديدة فحسب ، وانما كانت محاولة غايتها تجريح شعراء هذه المرحلة ، وازاحتهم عن عرش الحركة الشعرية ليفسحوا لأنفسهم مكانا مرموقا فيها ! وقد كان لهذه الحقيقة أثرها فى طبيعة الآراء والأحكام التقويمية التى جاءت فى «الديوان» وغيره من مصادر هذا النقد الاخرى ، فقد فرضت على هذا النقد طابعا تحكميا وعدائيا غريبا ، أخذ ينشر ظلاله على هذا الحكم أو ذاك ، كما ورطت اصحابه فى بعض الاحيان ، فى مواقف نقدية وفنية متناقضة .

**والملاحظة الثانية :** أن المرحلة التى كان يعيشها الجيل الماضى ، وهى الواقعة بين أواخر القرن التاسع عشر ومنتصف القرن العشرين، كانت مرحلة ذات طابع احيائى حتمى ان صح هذا الوصف ، فقد اتجهت انظار المصلحين من الادباء والشعراء ورجال الدين فيها ، لاسباب عدة ، الى التراث الاسلامى والادبى القديم فى عصور العربية الزاهية ، يأخذون منه وينسجون على منواله ، وذلك بالاضافة الى تيار الثقافة الغربية التى أخضعوا الأخذ منها لقيود صارمة كانت غايتها المحافظة على الطابع الاسلامى والعربى فى مواجهة المد الاستعمارى الذى أخذ يتربص باستقلال العالم العربى ويسعى الى استعماره . وكان الشعر والنقد من اكثر الفنون الادبية تأثرا بهذا الجانب «التوفيقى» من الثقافة العربية القديمة والاوروبية الحديثة ، ومن ثم فقد اختلطت فى نصوصهما القيم الموروثة بالقيم الجديدة اختلاطا يخيل لمن ليست له معرفة وثيقة بالتراثين العربى القديم والأوروبى الحديث ، أنهما شىء واحد : اما عربى قديم او اوروبى حديث !

**والملاحظة الثالثة :** أن العقاد وزميليه ، وقد عاشوا هذه المرحلة وكانوا من عمد

الاصـــلاح فيها ، لم يكونوا بمعزل عن التـأثر بهذا «الاتجاه التوفيقي» في الثقافة العربية الحديثة بين القديم والجديد ، تأثرا كانت له آثار بارزة في نتاجهم من الشعر والنقـد . ولكن حقيقته هذا الجانب من الاحتـداء الفني والنقـدي للموروث قـد غـابت عن كثير من الدارسين المحدثين الذين لم يروا في شـعر العقاد وصاحبه وافكارهم النقدية سـوى وجه واحد ، هو وجه الثقافة الغربيـة التي شكلت أذواقهم النقـدية ، وطبعت آراءهم في الصناعة الشعرية بطابعها الخـاص والمتميـز . ولا نكاد نستثني من هؤلاء الدارسين سـوى ناقد واحـد هو الدكتور عبـد القادر القط ، الذي فطن الى هذه الحقيقة في كتـابه الرائد «الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر» ، فقد تتبع العنـاصر التقليدية القديمـة ، من الصورة الى اللغـة والمعنى ، التي تسربت من الشعر القديم الى شعر العقاد والمازني وشكري خاصة . ولعل ذلك يعود الى تلك الحقيقـــة ، وهي قدرة العقـــاد الخارقة على تمثل جميـــع ما يقرأ وهضمه وطبعه بطابعه الخـاص بحيث يقطع مابينه وبين أصوله الاولى التي استقاه منها ، مما يجعل من اية محاولة نقدية للكشف عن المنـــابع الاصلية لتراث العقـــاد الادبي والنقدي عملا صعبا تدق أسراره على كثير من الباحثين . ويظهر ان العقاد نفسه كان واعيا بهذه القدرة العقلية الجبـــارة التي كانت تعيـد خلق الاشياء وتركيبها ، لتجعل منهـا شـيئا جديدا خاصا به هـو نفسه ، فقـد عبر عن اعتداده بفرديتـه واعتزازه بقـدرته عـلى الخلق والابداع في مقدمة كتابه « مراجعـات في الأدب والفنون » تعبيرا طريفا بقوله :

**« لو ان للخواطر يوم بعث ترد فيــه الى مناشـئها لخلت انهـا ستبعث معي في جسد واحد يوم ينفخ في الصور الموعود ، أو لعادت معي حيث كنا في الحيـاة ، ولو كان لهـا شــبه يربطهـــا بآراء المرتئين وكتـــابات الكاتبين ، فانهما قد عشتها وغذوتهـا فلا أتخيلني قائمـــا بغيرها ، كما لايستطيع احد ان يتخيل جسده قائما بغير اعضائه ، او يتخيــل رأسه ويديه وقدميه وسـائر جوارحــه راجعة ، يوم القيامة ، الى جثمان غـير جثمانه ... انني لا احسب تفكير الانسان الا جزءا من الحياة ونوعـا من الأبـوة ، فليس يسرني أن تنمى الى افكار كل من أقلتهم هذه الارض من الادباء والحكمـــاء والعلماء اذا كانت غريبة عني ، بعيـدة النسب من نفسي ، كما ليس يسرني ان ينزل كل مـن في الارض عن أبنـــائهم وبناتهم ، ولو كانوا ابناء سادة او ذرية ملوك »** .

**اما الملاحظة الاخيرة** : فتتصـل بمـوقف الدارســين المحدثين من التراث الشـعري والنقدي للعقاد خاصة وصاحبيه عامة ، وهو موقف يغلب عليه الاسراف والتعميم في اطراء هذه الحركة النقدية الجديدة اطـراء وتعميما يجعلان في بعض الاحيان من كتـاب «الديوان» وحده وثيقة نقدية جديدة في مفهوم الشـعر وتقويمه ، وبداية لمرحلة في النقد لم يعرف الادب العربي القـديم والحـديث مايماثلها من قبل . والذي يعنينا من أمر هذه الكتابات هو ماتركه الاسراف في الثناء والمبالغة في اصدار الأحكام من أثر عـلى حريات الدارسين اللاحقين في تقويم هذه الحركة النقدية تقويما سليما. ولعلنا واجدون في النصـوص التـالية التي اجتزأناها اجتزاء من تلك الدراسات الخصبة المتنوعة حول العقاد وتراثه النقدي والادبي ، مايصور هذه الظاهرة تصويرا طيبا ، ويشخص طبيعة ماوضعته في أيدي اللاحقين من الدارسين من اغلال !

● فالدكتور محمد منـدور يصف دعـوة العقـاد وزميليـــه في « الديوان » الى التجـديد الشعري والنقدي بقوله :

**« وأبرز ما ظهرت فيه ملكة الاســتاذ عباس محمود العقـــاد النقدية منذ مطلع حياته ، الدعوة الى التجـديد في الشــعر الغنائي الذي يتكون منه تراثنا الشعري التقليدي ، وهي دعوة كان الاستاذ عباس محمود العقاد وصاحباه شكري والمازني قد تأثروا فيها بلا ريب بحصيلتهم من الشعر الغربي وبخاصة الانجليزي منه ، وباتجاهات الثقافة والنقد عند الغربيين ... وان يكن من العدل ان نقر للاستاذ عباس محمود العقاد بنوع خاص بقدرته الفائقة على تمثل جميع مايقرأ وهضمه ، حتى يستحيل الى جـزء من ذاته ومن العنـاصر المكونة لشـخصيته الثقافيـة والأدبية ، حتى ليصـــعب أن نرجع هـذا الرأي او ذاك من آرائه الى هذا الاديب او المفكر الغربي او ذاك . فالعقـاد من القوة بحيث يطبع جميع آرائه بطابعـه الخـاص وكأنهـــا منبعثـة من ذاتـه تلقائيا ... »** .

● ويقابل الدكتور شوقي ضيف في كتابه « مع العقاد » بين مدرسة الاحياء ومدرسـة «الديوان» مقابلة غايتها جلاء دور العقاد الناقد في النهوض بحركة نقد الشـعر وتطـويره ، فيقول :

**« لا نكاد نصـل الى أوائل العقد الثاني مـن القـرن العشرين حتى ينهض في شعرنا جيل جديد يفهم الشعر ووظيفته وغايته فهما يغاير فهم مدرسة الاحيـاء والبعث التي انضـوى أصحابهـا تحت لواء البارودي من امثال شوقي وحافظ ، وهي مدرسة ردت على الشـعر العربي ديباجته المشرقة وحررته من اغـلال القيود اللفظية البديعية وغير البديعيـة**

**كما حررته من الابتـذال والاسفاف ، ووجهته الى التعبـير عن مشـاعرنا السـياسية الوطنية وجوانب حياتنا الاجتماعية وعواطفنا الدينية والعربية ، وعنى شوقى خاصة بأمجادنا الفرعونية ، غير أنه هو ورفاقه لم ينقلوا الشعر نقلة واسعة ، فقد ظلوا متمسكين بأصوله التقليدية فى الصياغة ، وظلوا يمدحون الخديوى عباس بينما الشعب من ورائهم يكره الخديوى كرها متاصلا فى نفسه له ولأسرته التى ظلمت مصر وطالما عبثت بحقوقها . بذلك اضطرب المثـل الأعلى للشعر فى نفوس أصحاب هـذه المدرسة ولم تستطع أن ترد للشـاعر حريته الصحيحة ، بل قيدتها بماق لعله كان رياء كله ونفاقا ، وأيضا فانها قيدتها بمقاصد الشعر القديم وأغراضه ، غير صادرة عن عواطف صادقة الا قليلا » .**

ثم يستطرد الدكتور شوقى فيوضح دور العقاد وزميليه ، أصحاب مدرسة الديوان ، فى التطور بالشعر ، فيقول :

**« ولم تلبث أيدى العقـاد والمازنى وشكرى أن تعاقدت على مناهضـة هـذه المدرسة متجهة بالشعر وجهة جديدة على أضواء ماقرأت فى الآداب الغربية . وكانت قد توغلت فى قراءة هـذه الآداب على اختلاف شعوبها وأدبائها ونقادها ، حتى استوت لها صورة من الشعر تخـالف فى خطوطها وظلالها صورة شعر مدرسـة الأحياء والبعث أشـد المخالفة ، صورة تقوم على أن الشـاعر ينبغى ان يعبر فى شعره عن روح امته وعن نوازع نفسـه ودوافعهـا الانسـانية ، وعن الطبيعـة وحقائقها الكونية ، نافضا عنه صور الملق والرياء . وهو فى تعبيره عن روح الامـة لايقف عند الظواهر والاسماء والتـواريخ والأحداث ، بل ينفذ الى ضميرها الداخلى ، شاعرا بقـومه فى جميـع ما ينظم من موضـوعات ، حتى فى مظـاهر الطبيعـة وعواطفه الانسانية العامة . وهى صورة لابد ان تعـود للشـاعر فيهـا حريته ، فلايتقيد بالصياغة القديمة ولا بنقوشـها الزخرفيـة ، انما يتقيد باداء المعـانى فى عباراتها الصحيحة التى تستوفيها ، وأيضـا لايتقيـد بقيـود القوافى الثقيلة المعروفة فى القصيدة الموروثة ، بـل لاباس احيانا من المغايرة بين القوافى ، بل لامانع من أن ينظم من الشعر المرسل اذا وجـد ذلك اكثر وفاء بمقصده » .**

وقد كثرت مثل هذه الأحكام كثرة لافتة فى اقوال الدارسين الآخرين خاصة من تلاميذ العقـاد ومريديه الذين تحولت على أيديهم الاحكام النقدية الخالصة الى عصبية نقدية ، اقامت بينهم وبين فهم آراء العقاد وتقويمها سدا منيعا لا يستطيعون تجاوزه . ولعـله من خير الأمثلة الدالة على ذلك ، ما يقوله الدكتور عبد الحى دياب فى دراسته الضخمة « عباس العقاد ناقدا » :

**« وفى هذا الجو الخانق لفردية الشاعر وحـريته ونسيانه ذاته ومشـاعره ووجداناته ، برز هـؤلاء الشعراء الثلاثة من الشبان ، لأنهم ضاقوا ذرعا بالحياة الادبيـة والفـكرية فى مصر ، فاتجهت انظارهم صوب التراث العـالمى من فـكر وحضارة وادب يعبون منها بنهم شديد ، لترتوى نفوسهم الظمأى من ذلك التراث ، وفى الوقت نفسه قاموا بدراسة التيارات الفكريه والادبية المعاصرة فى العـالم ، وخرج هؤلاء الشبان الثلاثة من ذلك كله بثورة عاتية ولوعة مضنية فى نفوسهم حين قارنوا بين تلك التيارات فى العـالم وبين الحالة الادبية فى مصر ، فهـالهم الامـر بادىء ذى بدء لان مصر كانت متخلفة عن الركب الحضـارى والفـكرى والادبى والعالمى ، واشتدت تلك الثورة عتـوا ، وهذه اللوعة اضناء ، حينما وجـدوا ان منـابر الادب فى مصر يتبواها شـعراء مقلدون ..... ومن هذا الصراع الناشب بين طموح هذا النفر من الشعراء واحلامهم وبين واقعهم المرير الذى يعيشونه فى ذلك الوقت ، وهـم من الطبقـة الكادحة ، اندفعوا يحطمون بمعاولهم كل عقبة كاداء تصادفهم ، وانكروا أصنام الادب وعملهم ، وطلبوا عملا أصلح منه وأوفى ، وأحدثوا فى الحياة الادبية دويا هائلا فى جراة منقطعة النظير ، ويحمل هـذا الدوى فى طيـاته تيـارا جـديدا فى مطلع هـذا القرن العشرين » !**

ويمضى الباحث فى وصف هذا الدوى الذى احدثته هذه الحركة النقـدية حتى ينتهى الى عمل أصحابها الاكبر ، «الديوان» الذى أودعوه أسرار نظريتهم النقدية الجديدة ، فيقول :

**« ويتضح مما تقدم انهم لم يدخـروا وسعا فى سبيل ارساء اتجاههم الجـديد الذى اتضحت معالمه فيما بعد فى «مدرسة الديوان» ، وانهم قـد اسـتخدموا من الاساليب انظمها ، وذلك ليصدم الشعراء الذين جمـدوا على التقليد لا يريمـون ولايبغون عنه حولا . ومن هنا لم يكن فى وسع هؤلاء الا ان يستخدموا مع المقلدين العنف فى الاسلوب مشـوبا بالسـخرية والتهـكم ، وذلك لأنهـم كانوا فى حالة من اليأس ونقطة التحول الفكرى الذى ادى الى محنة العقل والسريرة ، وذلك قبيل الحرب العالمية الثانية ...**

**وفى تصورنا ان موقف هذه المدرسة من القـدماء واختلافهم فيما بينهم من حيث**

**الطبائع والامزجة ونظرتهم الى الحياة ، يذكرنا هذا الموقف بموقف شعراء البحيرة فى الأدب الانجليـزى ، وموقفهم ممـــن سبقهم أو عاصرهم من الشعراء أو النقاد — وتتمثل هذه المدرسة فى كوليردج ووليام هـازلت وروبرت براوننج — ومـوقفهم ممن سـبقهم أو عاصرهم من الشـعراء والنقاد ... » .**

وقـد بلغت هـذه العصبية لشخص العقاد وثقافته ونقده مداها فى مقدمة طويلة كتبها أحـد مريديه ، هو الأستاذ خليفة التونسى ، لكتـابه «فصول من نقد العقاد» — وهو كتـاب تتركز قيمته العلمية فى أنه يجمع بين دفتيه نمـاذج متنوعة ، قد رتبت ترتيباً جيـداً من كتـابات العقاد النقدية ، خاصـة من مقالاتـه التى كان ينشرها فى الصحف والمجلات الادبية على أيامه، والتى لم يتيسر جمع اكثرها بعـد فى كتـاب . ونقف ، هنا ، عند نقول مختصرة من هـذه المقدمة ، أو المدحة ، لنرى الى أى مدى يمكن أن يحول الحب والاعجاب بين الكاتب وبين مراجعة أراء من يدرسـه أو يؤرخ له من الادباء الكبار . وهو لون من العصبية الهوجاء التى شاعت فى البيئات الادبية القديمة والحديثة ، وكانت منبعا لكثير من الاحكام النقدية الجائرة على نحو مانرى فى موقف القدامى من شعر أبى نواس وأبى تمام والبحترى والمتنبى ! وموقف أصحاب الديوان من شعر شوقى وحافظ وعبد المطلب وشكرى، وادب طـه حسين والرافعى والمنفـلوطى ... ونختار من هذه النصوص الكثيرة بعضـا ممـا يعكس انبهار الاستاذ خليفة التونسى بشخصية العقاد وعبقريته الادبية ، وهو انبهار كما قلنا كانت له آثاره السلبية على عقم آرائـه فى عبقرية العقاد ومقاييسه النقدية :

١ — فهو يصف قوة شخصيته وعظمة عقله بقوله :

**« ان العقاد لايقـدم الينا من الافكار ما تعارف عليه الناس افرادا وجماعات ولو كان حقا ، ولا ما يصـدقه فكر من مقررات غيره لما قام عليه عنده من صادع البراهين المنطقية ووكـدته الملاحظات والتجـارب العلمية . ولايقدم الينا الفكرة من مبتكراته وليدة يومها ولو أيدها الف برهان منطقى والف ملاحظة وتجـربة علمية . انمـا تنبت الفكرة فى قريحتـه بذرة ، ثـم تنشب جذورها فيها كالجنين فى مستقره ، ثـم تتصل أيامها بايامه ، وتمتد سيرة حياتها مع سيرة حياته ، وهى خلال ذلك تتغذى بكل ما يتدفق من وجدانه من احساسات وافكار وعـواطف واخيلة ، وكل مايعتلج فيه من هموم واشجان ... ولاتزال تنمو وتكبر وتنتقل من طور الى طور ، معانية كل مايعانيه من مواجد .. ثم تاتى المناسبة عن اى طريق فما هى الا اشـارة يسـيرة بعد مراجعة عاجلة قصيرة حتى يتم ميلاد الفكرة فى صورتها الاخيرة » .**

**— « ... ان هـــذا العقاد او هـؤلاء العقـاد مـزاج من الشـاعر والفيلسوف والرياضى والعـــالم والروائى ، ولـكن شاعرية العقاد هى سلطان هذه الجماعة ، ورئيس هذا البرلمان من الكفـايات التى يهيمن على أمرها ويمدها جميعا بنشاطه، وان كان يعول عليها كما تعول عليه دون عـدوان ، فلكل منها حظها فى كل عمـل بالقدر اللازم . وقريحته عالية شـاملة لاتقبل التخصص ...... فهو يختار من الموضوعات مايتحاشاه غيره ، وقد يختار موضوعا اختاره غيره قبله أو بعـــده ، فتراه يقتحم أمنـع جوانبـه التى لايغرى غيره بنفسـه فيجترىء على اقتحامها . وهو يذلل صعوبات هذه الجوانب المنيعة بأيسر جهد كما يذلل الجوانب المفتوحة ، ولذلك تجد فى كتاباته من هـــذا وذاك مالاتجد فى كتابات أحد غيره من شـيوخ ادبائنـا وناشئتهم . فمن امثلة تفـرده بموضوعاته تفرقته فى شبابه بين الجمـال والجلال كما نرى فى هذه المختـارات ، وأحاديثه عن ألفنون واهلها كالتصـــوير والتمثيل والرقص والموسـيقى والغناء ، والحملة الموفقة على شوقى فى وقت كمت فيه الافواه الا عن الثناء عليه ...» .**

٢ — ويتعصب لمكانتـه فى عالم النقد الحديث بقوله :

**— « فقد كتب العقاد ابو النقد الحديث الوف الصفحات فى النقـد بعامة والأدبى منه بخاصة ، ولكنه ، كدأب معظم المعلمين الكبار من أصحاب الرسـالات العظمى ، اعتمـد أكثر مايعتمد على ضرب الامثـال لبيان منهجه وتقدير أصوله خلالها ... ان العقاد هو أول نقادنا المحدثين وأجهرهم صوتا واوضحهم سبيلا وابعـدهم أثـرا وأوسعهم ثقـافة واحيـاهم شـعورا ، وأعمقهم فكرا وأبسطهم تعبيرا، وهووحده الذى يعد صاحب منهج فى الادب والنقد والفلسـفة فيما وراء الطبيعة والمعـرفة والقيم ومنها الاستتيقا Aesthetics ، وقد نادى بدعوته قبل أدبائنا بسنوات ، ثم تبعوه ولكنهم لم يبلغوا مابلغ فى الادب والنقد والفلسفة والشعر ...» .**

وعلى هذا النحو تجرى سائر الدراسـات الأخرى التى عرضت لتراث العقـاد الأدبى ، متخذة من ترديد بعض المسلمات الشائعة أساسا لتحليل أعماله واصدار الأحكام التقويمية عليها — وهى مسلمات نستطيع تلخيصها فى مبداين هما الأصالة والجدة .

وهذا كله ، مكانة العقاد الأدبية ، وتنـوع ثقافته ، وقدرته على تمثل مايقرأ وهضـمه ، واجماع الدارسين على أطراء أدبه ، وتعصب تلاميذه ومريديه لاصالة أفكاره وجدتها ، قـد

حالت دون مراجعة أفكاره مراجعة علمية صحيحة ، وجعلت من أية محاولة لردها الى أصولها التى أخذت منها مغامرة خطرة ، ذلك ان الفكر الادبى الحديث فى العالم العربى لم يبرأ بعد من داءين يلحان عليه منذ زمن طويل مضى، هما العصبية وتعميم الاحكام ، وهما داءان قد جعلا من النقد تقريظا ومديحا حينا ، وتهجما وتجريحا حينا آخر ، اكثر منه وسيلة لتفسير الاعمال الفنية وهداية المتلقين الى فهم اسرارها الجمالية . ولكنا على الرغم من ذلك كله سندخل الى عالم عباس محمود العقاد النقدى ، فى محاولة علمية صادقة لمراجعة آرائه فى نقد الشعر وردها الى اصولها من النقد العربى القديم والاوروبى الحديث .

( ٢ )

وعلى الرغم من أن الأستاذ العقاد قد خلف تراثا نقديا ضخما ، فانه لم يبسط فيه نظرية فى نقد الشعر بسطا علميا محددا ، وانما عرض لقضايا هذا الفن عرضا عاما ، ان شخص شيئا فانما يشخص ثقافة واسعة ، وعقلا جامعا لايكاد يقع على فكرة هنا او راى هناك حتى يجىء به وينظمه فى سلسلته الذهبية التى طالت وثقلت . وبذلك استحالت كتاباته الى متحف للاراء والافكار والقضايا النقدية التى تنوعت أصولها وتحالفت فلسفاتها . ومن ثم فان قارىء هذا التراث النقدى قد يعجب بمقدرة العقاد على الجمع والاستيعاب والتنويع ، او قل قد نزوعه هذه القضايا والآراء ، ولكن فى ذاتها بوصفها افكارا مستقلة من تراث العقاد النقدى لا عناصر متكاملة فى نظرية محددة . فاذا حاول ان يلم شتاتها ، ويوفق بين قضاياها فى «كل نقدى» واحد ، ان يصح هذا الوصف ، يؤلف نظرية متكاملة ذات فلسفة فنية محددة ، وجد نفسه عاجزا عن التوفيق بين هذا السيل من الآراء والفلسفات التى تنتمى الى مدارس متخالفة . ومالنا نبعد وفى كلام العقاد نفسه وكلام مريديه مايؤيد ذلك ويؤكده ، فهو يقول فى كتابه : «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى» واصفا سعة اطلاعه ومدلا بتنوع ثقافته :

**« الجيل الناشىء بعد شوقى كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين ماسبقها فى تاريخ الادب العربى الحديث ، فهى مدرسة أوغلت فى القراءة الانجليزية ، ولم تقصر قراءتها على اطراف من الأدب الفرنسى ، كما كان يغلب على إدباءالشرق الناشئين فى اواخر القرن الغابر . وهى على ايغالها فى قراءة الادباء والشعراء الانجليز لم تنس الالمان والطليان والروس والاسبان واليونان واللاتين الاقدمين ، ولعلها استفادت من النقد الانجليزى فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الاخرى، ولا اخطىء اذا قلت ان هازلت هو امام هذه المدرسة كلها فى النقد ، لانه هو الذى هداها الى معانى الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد .. وهذه المدرسة المصرية ليست مقلدة للادب الانجليزى ولكنها مستفيدة منه مهتدية على ضيائه ... ولقد كانت المدرسة الغالبه على الفكر الانجليزى الامريكى بين اواخر القرن الثامن عشر واوائل القرن التاسع عشر هى المدرسة التى كانت معروفة عندهم بمدرسة النبوءة والمجاز، او هى التى تتالق بين نجومها اسماء كارليل ، وجون ستيوارت ميل ، وشيللى وبايرون ، ووردزورث ، ثم خلفتها مدرسة قريبة منها تجمع بين الواقعية والمجازية ، وهى مدرسة براوننج وتنيسون وامرسون ، ولونجفلو ، وبو ، ووتيمان ، وهاردى ، وغيرهم ممن هم دونهم فى الدرجة والشهرة ، ولقد سرى من روح هؤلاء الشىء الكثير الى الشعراء المصريين الذين نشأوا بعد شوقى وزملائه، ولكنه كان سريان التشابه فى المزاج واتجاه العصر كله ، ولم يكن تشابه التقليد والغناء ، او هو سريان جاء من تشابه فى فهم رسالة الشعر والأدب لا من تشابه فيما عدا ذلك من تفصيل .... وخليل مطران من جيل احمد شوقى وحافظ ابراهيم .. وهو علم وحده فى جيله ولكن لم يؤثر بعبارته او بروحه فيمن أتى بعده من المصريين ، لان هؤلاء كانوا يطلعون على الادب العربى القديم من مصدره ويطلعون على الأدب الأوروبى من مصادره الكثيرة ولاسيما الانجليزية ، فهم اولى ان يستفيدوا اللغة من الجاهليين والمخضرمين والعباسيين . وليس للاستاذ مطران مكان الوساطة فى الامرين ، ولاسيما عند من يقرأون الانجليزية ولا يرجعون فى النقد الى موازين الادب الفرنسى ، أو الى الاقتداء بموسيه ولامرتين وغيرهم من امراء البلاغة فى ابان نشات مطران ... ولابد ان يلاحظ ان شعراء مصر المجددين بعد جيل شوقى وحافظ ومطران كانوا جميعا من دارسي الانجليزية او دارسى الآداب الاوروبية من طريق اللغة الانجليزية . ولعل الاثر الذى احدثوه فى الثقافة العصرية هو الذى جنح بالاستاذ مطران الى ترجمة شكسبير والعناية به اكثر من عنايته بكبار الشعراء الفرنسيين، فهو كصاحبه شوقى قد تأثر بثقافة الجيل الناشىء بعدهما فى مصر ولم يؤثرا فيه »** !

وقد أغرت هذه الاعترافات بما فيها من اسراف وتكثر واحدا من مريدى العقاد ، هو

الدكتور عبد الحي دياب ، بتتبع آراء العقاد النقدية وردها الى أصول غربية مختلفة ، فلسفية ونقدية ، لا في اللغة الانجليزية وحدها، بل في اللغة الفرنسية التي رأينا العقاد ينكر أخذه عن أدبها ، فلم يكد يترك للعقاد رأيا أو فكرة نقدية الا تعقبها في هذا الادب او ذاك ، حتى بدا نقد العقاد كثوب مهلهل كثير الرقاع. وهو يظن أنه بذلك يطرى العقاد ويعلى من قدره ، حين يبرهن على معرفته الواسعة بالثقافات الاوروبية الحديثة . ونستطيع أن نجد في هذه الفقرات القليلة مايؤكد هذا الاتجاه الغالب في كتاب «العقاد ناقدا» .

● (( وفي تصورنا أن فهم العقاد للحق والفن يذكرنا برأى « وردزورث » حين ذهب الى ان الشعر أعمق ألوان الكتابة فلسفة ، وأنه ينشد الحق . ولايعني وردزورث بالحق ذلك الحق الذي يرتبط بفرد من الناس أو بمكان من الارض ، ولكنه يقصد الحق العام ذا الاثر الفعال ، ( فهو ) يقول : نعم، لست أعني بالحق الذي يعتمد صدقه على برهان خارجي عنه ، بل أقصد الحق الذي تسكبه العاطفة في القلب حيا نابضا )) .

● ... يلح العقاد على فكرة تتمثل في أن تستمد العاطفة وقودها من داخل النفس لكي تكون صادقة ، وأن الشاعر حين تكون عاطفته جياشة فانه ليعرض عن المحسنات في قصائده لانه يستغني عنها بعاطفته التي تمور في داخل نفسه فينفث هذا الموران في شعره .

وفي تصورنا أن العقاد يلتقي مع الناقد الانجليزي (( وليام هازلت )) في اعتماد الشعر على العاطفة ، اذ ذهب «هازلت» الى ان الشعر هو لغة الخيال والعواطف لأنه يتصل بكل شيء لذة وألما في الانسان ...)).

● (( وفي تصورنا أن هذا المنهج في دراسة الشخصيات قد نظر فيه العقاد الى منهج (( بلوتارك )) في دراسة العظماء ، ذلك أن بلوتارك ذهب في مقدمة دراسة الاسكندر الى « أنه ليس من غرضه أن يكتب حياة الاسكندر أو القيصر الذي قهر (( بومبى )) ولابد أن يكون واضحا لدى القراء أن غرضه ليس هو كتابة التاريخ بل الحيوان ....)) .

● (( والعقاد في تعريفه هذا للادب يلتقي مع (( شيللي )) وغيره من الشعراء النقاد في نظرته للعقيدة الشعرية ، وهي احد أجناس الادب ...)) .

● (( وبهذا الفهم لمهمة الناقد أزاء شخصية الشاعر نرى العقاد يطبق منهج سانت بوف (١٨٠٤ ــ ١٨٦٩)، ذلك لأنه كان يبحث في الانتاج الادبي لا من حيث دلالته على المجتمع فحسب ، ولكن من حيث دلالته على مؤلفه ... )) .

## ( ٣ )

وهذه كما قلنا أمثلة قليلة من كثير يواجهنا في صفحات الكتاب المختلفة ، ولم نسق هذا الحديث عن ثقافة العقاد الغربية لاننا ننكرها أو نتشكك فيها ، وانما سقناه لغاية بعينها هي التدليل على هذه الحقيقة ، وهي أن العقاد وتلاميذه ودارسيه قد أغفلوا الاشارة الى أصول ثقافته من النقد العربي القديم اغفالا مثيرا ، يحمل كما قلنا من قبل ، من ليست له معرفة وثيقة بنصوص النقد القديم على تبرئة العقاد من الاخذ منها . ولايعنينا ، الآن على الاقل ، ان نقف عند هذا الاسراف وتلك المبالغة في وصف العقاد لثقافته ، أو نحاسب خليفة التونسي وعبد الحي دياب على تعصبهما وسذاجة موقفهما من تراث العقاد النقدي ، على طريقة بعض القدامى الذين كانوا يجهدون أنفسهم في رفع مظنة السرقة والاغارة عمن يتعصبون لهم من الشعراء ، ولكن يعنينا ، للفصل في هذه القضية على نحو يرضي ويريح ، أن نستخلص في دقة تلك المبادىء والقضايا النقدية العامة التي كثر حديث العقاد عنها في مقالاته ومقدمات دواوينه ، وهي حصيلة هذا اللون من النقد الذي قلنا ان العقاد كان يتجه فيه الى «التنظير» اكثر من اتجاهه الى التحليل والتعليل .

والناظر في تراث العقاد النقدي يلاحظ أنه يدور على اختلاف قضاياه وتنوع أفكاره ، حول أصلين هما : العاطفة والصدق ، ومن هذين الاصلين نبعت ، أو قل تشكلت ، نظرة العقاد النقدية الى الفن الشعري وقضاياه الفنية والموضوعية ، ووظيفته في الحياة ، وصلته بمنشئه ، وتأثره بظروف البيئة العامة والخاصة من حوله .

### ( أ ) العاطفة :

وقد عبر العقاد عن تلك الطبيعة الوجدانية للشعر تعبيرا طريفا في هذه الابيات :

الشعر من نفس الرحمن مقتبس
والشاعر الفذ بين الناس رحمن !
والشعر ألسنة تفضي الحياة بها
الى الحياة ، بما يطويه كتمان
لولا القريض لكانت وهي فاتنة
خرساء ليس لها بالقول تبيان

**مـادام فى الكون ركن للحيـاة يرى**
**ففى صـحائفه للشـعر ديـوان !**

« فالشعر ، فيما يقول العقاد ، نفثـة من نفثات الروح الالهية ، نفثة تفتح للشاعر مغاليق النفس الانسانية ، كى يحـولها الى أناشـيد فياضة بالأحاسيس والمشاعر ، أناشيد يتلقاهـا عنه الناس وكأنما فصلت من نفوسهم ، أو قل كأنما الحياة تخاطب الحياة ، أو ـ بعبـارة ادق ـ كأنما نطق الشاعر لا عن نفس واحدة ، وانما عن جميع النفوس .... » .

ولقد كان لغلبة هذا الجانب من العاطفة على شعر المازنى وشكرى أثره فى حماسة العقاد له وتبنى الدعوة اليـه وتفسـيره فى كتـاباته . ويتضح ذلك من مقـدمتين احـداهما لديوان شكرى والاخرى لديوان المازنى ، تعدان وثيقتين نقديتين على اتجاهه ومقاييسه ، فقد حـرص فيهما على ابراز تلك الصورة التى كانت قـد استقرت فى نفوس هؤلاء الشعراء الثـلاثة عن الشـعر الوجـدانى وتفسـير اثـره النفسى والمعنوى .

ويستهل العقاد تقديمه لديوان شكرى بقوله: **(( ليس الشعر لغوا تهـذى به القرائح فتتلقاه العقول فى ساع كلا لها وفتورها .... انما الشعر حقيقة الحقائق ولب اللباب ، والجوهر الصميم لكل ماله ظاهر فى متناول الحواس والعقول ، وهو ترجمان النفس والناقل والامين)) . ثـم ينتقل الى وصف الطبيعة الوجدانية الغـالبة على شعره فيقول : ((اليوم يتلقى قراء العربيـة هذا الجزء الثانى من ديوان شـكرى فيتلقون صفحات جمعت من الشعر افانين ، ويرون فى هذه الصفحات نظرة المتدبر ، وسجدة العابد، ولمحة العاشق ، وزفـرة المتوجع ، وصـيحة الغاضب ، ودمعة الحزين ، وابتسامة السخر، وبشاشة الرضا ، وعبوسه السخط ، وفتور اليأس ، وحرارة الرجـاء ، ويرون فيهـا الى جانب ذلك من روح الرجولة مايكظم تلك الاهواء ويكفكف من غلوائها ، فلاتنطلق الا بمـا ينبغى من التحمل والثبات . ان شعر شـكرى لاينحدر انحدار السيل فى شدة وصخب وانصـباب ، ولكنه ينبسط انبساط البحر فى عمق وسـعة وسكون )) .**

وقد تكرر الحاح العقاد على الصلة الوثيقة بين الشعر والوجدان ، فى مقـدمات دواوينه ومقالاته المجموعة فى كتـابيه « مراجعـات فى الآداب والفنـون » و « مطـالعات فى الكتب والحياة » وفى غيرهما من كتبه الاخرى .... ـ فهو مثلا يعلق على أبيات اسماعيل صبرى فى الغزل والتشبيب التى يقول فيها :

**يا لواء الحسن احزاب الهوى**
**ايقظـوا الفتنة فى ظـل اللواء**

**فـرقتهم فى الهـوى ثاراتهم**
**فاجمعى الامر وصونى الابرياء**

**ان هذا الحسن كالمـاء الذى**
**فيـه للانفس رى وشـفاء**

**لاتذودى بعضـنا عن ورده**
**دون بعض واعدلى بين الظماء!**

بقوله : « فهنا » ذوق وكياسـة ، وليس هنا عشق وحراره . ولن تذكرنا هذه الابيات بعاشق يهوى معشوقا يقف عليه نفسه ويطلب اليه ان يقف نفسه عليه ، وانما تذكرنا بنديم قاهرى فى سهرة من سهرات الطرب ، يلتف مع صحبه بغانية أو مغنية يتلطف فى الزلفى اليها والثناء عليها ، ولايشعر من وراء ذلك بلوعة ولا غيرة من المنافسين ، قناعة منه بالراحة بين الاحزاب «والعدل بين الظماء» .

ويتابع العقاد فى كتابه «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى» نقد نماذج أخرى من غـزل اسماعيل صبرى لينتهى الى هذا الحكم العام الذى يرفض فيه مايسميه بـ «أدب الذوق» الذى يفتقر الى العواطف ويقـوم على التلطف العام فيقول :

**« ولقد اخذنا على هذا الذوق ما اخذنا مرات بعـد مرات ، وقلنـا انه لايصلح مسبارا للفن الصحيح لأنه لايصلح مسبارا للحيـاة الصـحيحة ، وأن « التلطف العام» شىء ظريف فى لحظة من اللحظات أو حالة من الحالات ، ولكنـه ليس هـو الحياة فى أعماقها ولا هو الشعور فى مثله الاعلى ، فليس التعبير عنه اذن هو كل مانطلبه من الشاعر ، ولا الرجوع اليـه هو كل مايدركه الناقد . وهـذه حقيقة سهلة ناصعة السهولة يحجبها الاعيـاء النفسى وحده عمن ضعفت نفوسهم وكلت طبائعهم وحسـبوا أنهـم مثـل الذوق والشـاعرية لانهـم يجهلون مايجهلون ، ولايحسـون الا مايحسـون . ولو علموا انهـم مبتلون بالعى ، مصابون بالكلال ، لما شـمخوا حين ينبغى أن يطـرقوا ، ولانقدوا حين ينبغى أن يلتمسـوا المعرفة وينهضوا الى السؤال » .**

ولا يختلف هذا الكلام فى شىء عما كان ينادى به «شكرى» من قبـل ومن بعـد ، ويحققه فى اشعاره التى لانشك فى أثـرها العظيم فى مقاييس العقاد والمازنى النقدية ، فهـو يقـول واصـفا وظيفة الشـاعر الفنية والعملية بأن الشاعر ليس هو الذى « يملأ أذهان قومـه بالمعانى والآراء الجليلة ، وانما الشاعر (هـو) الذى يملأ قلوبهم بالرغائب الجـديدة ، والذى يقوى عواطفهم ، لأن العواطف هى القوة المحركة فى الحياة .... »

**ويقول محددا اصول الشـعر فى ثلاثة عناصر هى : العاطفة والخيال والذوق ، ان من كان شـعره ضـئيل الخيال اتى**

**شعره ضئيل الشان ، ومن كان ضعيف العواطف اتى شعره ميتا لا حياة فيه ، فان حياة الشعر فى الابانة عن حركات تلك العواطف ، وقوته مستخرجة من قوتها ، وجلاله من جلالها ، ومن كان شعره سقيم الذوق ، آتى شعره كالجنين ناقص الخلقة .**

وقد بلغت حماسة «شكرى» لهذا الجانب الوجدانى فى الشعر حدا جعله يطلب ، فى لغة تعليمية مباشرة ، من الشاعر أن « يتعرض لما يهيج فيه العواطف والمعانى الشعرية ، وأن يعيش عيشة شعرية موسيقية بقدر استطاعته ، وينبغى أن يعود نفسه على البحث فى كل عاطفة من عواطف قلبه ، وكل دافع من دوافع نفسه ، لأن قلب الشاعر مرآة الكون ، فيه يبصر كل عاطفة جليلة شريفة فاضلة ، او قبيحة مرذولة وضيعة» .... وقد لخص شكرى جوهر هذا الاتجاه الوجدانى فى بيت من الشعر جعلهعنوان ديوانه الاول الذى اصدره فى سنة ١٩٠٩ ، وهو :

**الا يا طائر الفردو**
**س ان الشعر وجدان**

والمهم ان ايمانالشاعر بهذا المذهب الوجدانى وصدوره عنه فى قصائده قد ترك بصماته واضحة على اتجاه العقاد النقدى كما قلنا . كما دعاه الى رفض فكرة الاغراض الشعرية والتسوية بينها ، واعتبارها وسائل موضوعية مختلفة للتعبير عن عواطف الشاعر ، فيقول العقاد :

**« ليس شعر العاطفة بابا جديدا من أبواب الشعر كما ظن بعضهم فانه يشمل كل ابواب الشعر . وبعض الناس يقسم الشعر الى أبواب منفردة فيقول باب الحكم وباب الغزل وباب الوصف ... الخ ولكن النفس اذا فاضت بالشعر اخرجت ماتكنه من الصفات والعواطف المختلفة فى القصيدة الواحدة ، فان منزلة اقسام الشعر فى النفس كمنزلة المعانى فى العقل، فليس لكل معنى منها حجرة من العقل منفردة ، بل انها تتزاوج وتتوالد منه ، فلا رأى لمن يريد ان يجعل كل عاطفة من عواطف النفس فى قفص وحدها .... وهناك فئة تريد من الشاعر ان يكون أكثر شعره تكلفا للحكمة فيأتى بأمثال من بطون الكتب وأفواه العامة نصفها حق ونصفها باطل ، ثم يصوغها شعرا من غير أن يكون قد احس لذعها فى ذهنه ، ولاشعر بقيمتها .. وانما حكمة الشاعر تبدو فى كل قسم من اقسام شعره سواء فى فن الغزل أو الوصف او الرثاء » .**

والعاطفة ، من المبادىء النقدية التى انشغل بها النقاد القدامى وان لم يفردوا لها بحوثا مستقلة . ولعل لابن قتيبة من أوائل هؤلاء النقاد الذين وثقوا من الصلة بين الشعر والعاطفة ، ولدينا نصان يشرحان اتجاهه ، يفسر فى الأول عملية الابداع الفنى تفسيرا عاطفيا بقوله :

● **« ..... وللشعر دواع تحث البطىء وتبعث المتكلف ، منها الطمع ومنها الشرف ، ومنها الشراب ومنها الطرب ومنها الغضب . وقيل للحطيئة اىالناس اشعر ، فاخرج لسانا دقيقا كانه لسان حية فقال : هذا اذا طمع .... وهذا عندى قصة الكميت فى مدحه بنى امية وآل أبى طالب ، فانه كان يتشيع وينحرف عن بنى امية بالرأى والهوى ، وشعره فى بنى امية اجودمنه فى الطالبين، ولا أرى علة ذلك الا قوة اسباب الطمع وايثار النفس لعاجل الدنيا على آجل الآخرة ... » .**

● **ويفسر فى الثانى هذه التركيبة الغريبه من الاغراض فى القصيدة القديمة تفسيرا يعتمد فيه على «العاطفة» اعتمادا واضحا ، فيقول «سمعت أهل الادب يذكرون أن مقصد القصيد انما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار ، فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر اهلها الظاعنين عنها ، اذ كان نازلة العمد فى الحلول والظعن على خلاف ماعليه نازلة المدر ، لانتقالهم من ماء الى ماء ، وانتجاعهم الكلأ وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان ، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد والم الفراق وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب ويصرف اليه الوجوه، وليستدعىاصغاء الاسماع ، لان التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب ، لما جعل الله فى تركيب العباد من محبة الغزل والف النساء ، فليس يكاد احد يخلو من ان يكون متعلقا منه بسبب ، وضاربا فيه بسهم حلال او حرام . فاذا استوثق من الاصغاء اليه والاستماع له عقب بايجاب الحقوق ، وحل فى شعره وشكا النصب والسهر وسرى الليل وحر الهجيرة وانضاء الراحلة والبعير ، فاذا علم انه أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل وقرر عنده مانالة من المكاره فى المسير ، بدأ فى المديح فبعثه على المكافأة ، وهزه للسماح وفضله على الاشباه وصغر فى قدره الجزيل » .**

ولايشك القارىء لتراث العقاد النقدى خاصة ، وزميليه عامة ، فى أن هذين النصين ، على الرغم من النزعة التقريرية والنظامية الغالبة عليهما ، قد انحلا فى نقد العقاد وشكرى والمازنى ، ليؤلفا بعض هذه المبادىء التى تربط بين الشعر والعاطفة (الوجدان) أو تفسر عملية

الابداع الشعرى ، والوحدة العضوية ، والصدق الفنى والموضوعى .

ولم يحتذ العقاد ، فيما نعتقد ، آراء ابن قتيبة وحده ، وانما كان يحتذى آراء غيره من النقاد القدامى من امثال قدامة بن جعفر وابن رشيق وحازم القرطاجنى وغيرهم ممن تغلب النزعة المنطقية التقريرية على مناهجهم النقدية، وتتشابه آراؤهم وأفكارهم مع آرائه وافكاره تشابها لايدع مجالا للشك فى حقيقة هذا الاحتذاء على نحو ماسوف نرى .

ونعتقد أن الحاح العقاد على « العاطفة » واعتبارها أصلا من أصول الفن الشعرى ، يعود فى الحقيقة الى تأثره باعتقاد قد أخذ ، منذ فترة طويلة مضت ، يسيطر على عقول النقاد القدامى ويوجه احكامهم على الشعر العربى القديم . هو أن هذا الشعر يفتقر الى عنصرى العاطفة والصدق الفنى بسبب استمرار سيطرة عدد من الاغراض التقليدية على بناء القصيدة القديمة من جهة ، وانحراف الشعراء بفنهم الى التكسب الخالص واحتذاء معانى السابقين وصورهم واساليبهم من جهة أخرى .

ويحتاج هذا الاعتقاد الى تصحيح ، ذلك انه قد تأسس على فهم ضيق لمعنى «العاطفة» فى الشعر ، ولوظيفة المديح الفنية والعملية — فالعقاد وكثير غيره من النقاد المحدثين ، يرون «العاطفة» فى تعبيرالشاعر عن تجاربه الشخصية وحدها ، مع أن الشاعر يستطيع أن يكون ذاتيا ووجدانيا حين يعبر عن تجارب الآخرين وعواطفهم ، ويصور مظاهر الحياة من حوله تصويرا راعيا بمشكلات عصره الانسانية والاجتماعيه . وقد كان لغلبة النظام القبلى على طابع الحياة السياسية فى العصر الجاهلى اثره فى «ارتباط الشعر الجاهلى بالتعبير عن نشاط القبائل فى حياتها المفردة وفى علاقة بعضها ببعض ، سلما وحربا ، وتحالفا وصراعا ، فى سبيل القيم المادية والاجتماعية التى كانت محوراً للحياة حينذاك . على أن تلك الوجوه ، وتلك العلاقات فى سلمها وحربها ، لم تبلغ حد السياسة بمعناها المعروف ... لذا ظل الفرد وثيق الارتباط بذلك الكيان الاجتماعى القبلى المستقل ، برغم ماقد يكون له من انتماء الى كيان أكبر كالقحطانية والعدنانية ، ولم يحس الشاعر الجاهلى بحدود تفصل حياته الفردية وتجاربه الخاصة عن حياة قبيلته وتجاربها ، كما يحس « المواطن » فى «دولة» تتميز فيها السياسة ونشاط الجماعة ومشكلاتها عن نشاط الفرد فى حياته الخاصة . وهكذا قامت القصيدة الطويلة، فى الغالب ، على المزج بين مايبدو انه عواطف ذاتية خالصة وبعض أمور القبيلة فى الحل والترحال ، والحرب والسلم ، والقحط والرخاء . والحق ان تلك العواطف الذاتية لم تكن بعيدة عن أمور الجماعة ووجوه نشاطها ونمط حياتها الحضارية . فلم يكن النسيب والوقوف على الاطلال والرحلة الا تعبيرا من خلال التجربه الفردية عن القضايا الوجدانية والروحيه والحيوية للجماعة ، ولم يكن مادرج الدارسون على تسميته «غرض القصيدة الاصلى» الا تصورا لمشاركة الفرد فى امور تلك الجماعة مشاركة ماديه ونفسية : فالنسيب والوقوف على الاطلال، ووصف الرحيل والظعائن ، صور متكاملة لشعور عام بالفقد ، لم يكن خاصا بالشاعر وحده ، بل كان شيئا من صميم حياة الجماعة نفسها . والبطولات والايام والوقائع لم تكن مجدا للجماعة وحدها ، بل كانت فخرا ذاتيا لكل فرد من أفرادها ، لذلك تحدث الشاعر عن ابطال قبيلته كأنه يتحدث عن نفسه ، ووصف انتصاراتها ومفاخرها ، سواء شارك فيها أم لم يشارك ، كأنها من مقومات وجوده الذاتى ، ومن هنا كانت القصيدة الجاهلية التى تبدو متعددة الاغراض هى فى حقيقتها كيان متكامل فى جانبيها النفسى والفنى» .

وكما كان الشاعر الجاهلى يعبر عن ذاتيته من خلال تعبيره عن «ذاتية» قبيلته ، فقد كان الشاعر الاسلامى والاموى والعباسى يعبر ، هو كذلك ، عن هذه الذاتية من خلال تسجيله لاحداث البيئة السياسية والاجتماعية ، ومديحه لرجالاتها ، فقد كان قد تم بفضل الاسلام خلق مايعرف بالشعور القومى العام بين ابناء القبائل العربية بعضهم وبعض من جهة ، وبينهم وبين ابناء الامم المفتوحة من جهة اخرى، عن طريق تأصيل كثير من القيم الاخلاقية والاجتماعية اللازمة لاستقرار شعب متماسك متحضر ، وفى التمكين لولاء دينى عام أخذ ، منذ ظهور الاسلام ، يحل محل العصبية «القبلية» فى توثيق الصلة بين أفراد المجتمع الاسلامى الجديد . ومن ثم فانه يجب على الدارس أن يفطن الى هذه الحقيقة ، وهى أن الشعر الاموى والعباسى يمكن فهمه وتفسيره والكشف عن ذاتية الشاعر فيه عن طريق احكام الصلة بين الشاعر وظروف البيئة من حوله ، سياسية كانت أو دينية أو اجتماعية . ومغزى ذلك كله أن فهم «العاطفة» هذا الفهم الذاتى الضيق ، من شأنه أن يخرج بالشعر من دائرة «التعبير الوجدانى» لان الذى يعول عليه هو امتزاج تجربة الفرد بتجربة الجماعة ، بحيث تصبح هذه التجربة ذاتية وجماعية فى آن واحد ، وقد فطن العقاد فى احدى مقالاته الى هذه الحقيقة ، حقيقة احتفال الشعر بما يعرف بالعواطف الجماعية أو الانسانية ، تلك التى يعبر الشعراء عن طريقها عن عواطفهم الذاتية ، ولكنها فطنة الجدل المنطقى اكثر منها فطنة التحليل والتفسير .

### (ب) الصدق :

وعلى الرغم من ان العقاد لم يتحدث عن مفهومه لصدق فى الادب حديثا مباشرا ومفصلا ، فان اشاراته الكثيرة ، المباشرة وغير المباشرة الى هذا المقياس النقدى ، يمكن — اذا ماجمعت وضم بعضها الى بعض — أن تلقى

ضوءا على مفهومه لمعنى الصدق ووظيفته فى الادب عامة والشعر خاصة . واول مانلاحظه ان العقاد يوثق من الصلة بين الصدق والوجدان فى العمل الشعرى ، ويراهما عنصرين متلازمين وضروريين لتحقيق الجودة الفنية ، كما يوثق من الصلة بين هذين العنصرين وبين شخصية الشاعر ونفسيته وظروف بيئته الخاصة والعامة ، وبين هذه العناصر جميعا ولغة الشعر واساليبه ، وصوره ومعانيه . وفى عبارة مختصرة ان الصدق الذى يؤمن به العقاد هو صدق المشاعر والعواطف والمواقف والمعانى والصور والاساليب . انه ، ببساطة ، «العصرية» التى تتمثل فى الصدق الفنى والصدق الخلقى . يقول العقاد فى مقدمة الجزء الثانى من ديوان المازنى ، مهاجما طريقة بعض الشعراء التقليديين فى تحقيق هذه العصرية بالعزوف عن وصف مظاهر البادية ، واسقاط الاسماء البدوية ، واستبدال مظاهر الحضارة الحديثة بها :

**« حسب بعض الشعراء فى هذا العصر انه ليس على احدهم ان اراد ان يكون شاعرا عصريا الا ان يرجع الى شعر العرب بالتحدى والمعارضة ، فان كانت العرب تصف الابل والخيام والبقاع ، وصف هو البخار والمعاهد والامصار . وان كانوا يشببون فى اشعارهم بدعد ولبنى والرباب ذكر هو اسما من أسماء نساء اليوم ، ثم حور من تشبيهاتهم وغير من مجازاتهم بما يناسب هذا التحدى ، فيقال حينئذ أن الشاعر مبتدع عصرى وليس بمقلد قديم . وهذا حسبان خطأ ، اذا ما أبعد هذا الشعر عن الابتداع ، ولاخلق به ان يسمى الابتداع التقليدى ، لانه ضرب من ضروب التقليد ، فان اصحابه لايستطيعون ان ينظموا الا اذا وجدوا أمامهم من يعارضونه ، فلو انك رفعت النموذج من امام اعينهم لوقفت الاقلام فى ايديهم فلا يخطون حرفا » .**

ثم يمضى العقاد شارحا طبيعة هذه العصرية التى يدعو اليها بقوله :

**« نحن اليوم غيرنا قبل عشرين سنة ، لقد تبوأ منابر الادب فتية لا عهد لهم بالجيل الماضى ، نقلتهم التربية والمطالعة أجيالا بعد جيلهم ، فهم يشعرون شعور الشرقى ، ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربى ، وهذا مزاج أول ماظهر من ثمراته أن نزعت الاقلام الى الاستقلال ورفع غشاوة الرياء والتحرر من القيود الصناعية . هذا من جهة الاغراض والانساق ، واما من جهة الروح والهوى فلايعسر على الناقد البصير أن يلمح مسحة القطوب حتى فى الابتسامة المستكرهة التى تتردد أحيانا بين شفتيه » .**

ويتابع العقاد حديثه فى هذه المقدمة القيمة مصورا طبيعة هذا الصدق الخلقى والفنى بقوله :

**« حسب الادب العصرى الحديث من روح الاستقلال فى شعرائه أنهم رفعوه من مراغة الامتهان التى عفرت جبينه زمنا ، فلن تجد اليوم شاعرا حديثا يهنىء بمولود ومانفض يديه من تراب الميت ، ولن تراه يطرى من هو أول ذاميه فى خلوته ، ويقذع فى هجو من يكبره فى سريرته ، ولا واقفا على المرافىء يودع الذاهب ويستقبل الآيب ، ولا متعضا للعطاء يبيع من شعره كما يبيع التاجر من بضاعته . وما بالقليل من هذه الروح الشماء فى الادب ان تجهز على أدب الموارية والتزلف بيننا أو تردها الى وراء الاشعار ، بعد اذ كانت تنشد فى الاشعار وينادى بها فى ضحوة النهار » .**

ولاتختلف آراء العقاد تلك فى العصرية والصدق الفنى والخلقى عما نجده فى أقوال الجاحظ وابن قتيبة وابن رشيق التى نجتزىء منها هذه النصوص الدالة :

١ — فيقول ابن قتيبة فى مقدمة « الشعر والشعراء » مهاجما الشعراء المحدثين الذين يزيفون تجارب القدماء الفنية :

**« فليس لمتاخر الشعراء ان يخرج على مذهب المتقدمين ، فيقف على منزل عامر او يبكى عند مشيد البنيان لان المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافى ، أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما لان المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير ، أو يرد على المياه العذاب الجوارى ، لان المتقدمين وردوا على الاواجن الطوامى ، أو يقطع الى الممدوح منابت الآس والنرجس والورد لان المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرارة » .**

٢ — ويقول ابن رشيق فى كتاب « العمدة » موازنا بين طريقة القدامى وطريقة المحدثين ، **من خلال تعليقه على قول أبى نواس :**

**صفة الطلول بلاغة القدم**
**فاجعل صفاتك لابنة الكرم**
**لاتخدعن عن التى جعلت**
**سقم الصحيح وصحة السقم**
**تصف الطلول على السماع بها**
**افذو العيان كانت فى الحكم**
**واذا وصفت الشىء متبعا**
**لم تخل من غلط ومن وهم**

● « .... ولم أر فى هذا النوع أحسن من فصل أتى به عبد الكريم بن ابراهيم فانه قال : قد تختلف المقامات والازمنة والبلاد

فيحسن في وقت ما لا يحسن في آخـــــر ، ويستحسن عند أهل بلد ما لا يستحسن عند أهل غيره ، ونجد الشعراء الحذاق تقابل كل زمـان بما استجيد فيه وكثر استعماله عنـــد أهله ، بعد أن لاتخـرج من حسن الاسـتواء وحـد الاعتدال ، وجودة الصنعة ، وربما استعملت في بلد الفاظ لاتستعمل كثيرا في غيره ...» .

● « وكانت دوابهم الابل لكثرتها وعـــدم غيرها ولصبرها على التعب وقلة الماء والعلف ، فلهذا أيضا خصوها بالذكر دون غيرها ، ولم يكن احدهم يرضى بالكذب فيصف ماليس عنده كما يفعل المحدثون ... **الا أن منهم من خالف هذا كله** فوصف انه قصد الممدوح راجلا ، اما اخبـارا بالصـــدق واما تعـاطى صـعلكة ورجلة ...» .

● ويقول : «وقد ذكروا (أى أهل الحاضرة) الغلمان تصريحا ، ويذكرون النساء أيضا ، منهم من سلك في ذلك مسلك الشعراء ( القدماء ) اقتداء بهم واتباعا لما ألفته طباع الناس معهم ، كما يذكر أحدهم الابل ويصف المفاوز على العادة والمعتادة ، ولعله لم يركب جمـلا قط ، ولا رأى ماوراء الجبانة ، ومنهم من يكون قوله فى النساء اعتقادا منه ، وان ذكر «فجريا على عادة المحدثين وسلوكا لطريقتهم، لئلا يخرج عن سلك أصحابه، ويدخـل فى غير سلكه وبابه ، أو كنـاية عـن الشخص لمتة أو حب رشاقته .. وكانوا قديما أصحاب خيام ينتقلون من موضع الى آخـر ، فلذلك أول ماتبدأ أشعارهم بذكر الديار ، فتلك ديارهـم وليست كأبنية الحـاضرة ، **فلامعنى لذكـر الحضرى الديـار الا مجـازا لأن الحاضرة لاتنسفها الرياح ولايمحوها المطـر** ، الا أن يكون ذلك بعـــد زمان طـويل لايمكن أن يعيشـه أحد ... » .

● ويقول الجاحظ واصفا تلك المهانة التى اخـذ يتردى اليها الشـــعر القـديم بسبب المديح :

**« ... وقال ابو عمرو بن العلاء : كان الشاعر فى الجاهلية يقـدم على الخطيب لفرط حاجتهم الى الشـعر الذى يقيـد عليهم مآثرهم ويفخم شأنهم ، ويهـول على عـدوهم ومن غـزاهم ، ويهيب من فرسانهم ويخـوف من كثرة عـددهم ، ويهابهم شاعر غيرهم فيراقب شاعرهم . فلما كثر الشعر والشعراء ، واتخـذوا الشـعر مكسـبة ورحلوا الى السـوقة وتسرعوا الى اغـراض النـاس ، صـار الخطيب عندهم فوق الشـاعر ، ولذلك قال الاول : «الشعر ادنى مروءة السرى واسرى مروءة الدنى . قال : ولقد وضع الشعر من قدر النابغة الذبيانى ، ولو كان فى الدهر الاول مازاده ذلك الا رفعة ..»**.

## ( ٤ )

ونمضى مسرعين الى تقرير تلك الحقيقة وهى ان هذين الاصلين قد انتجا ، فى نقد العقاد ، كما انتجا فى نقد القدامى من قبل ، عـددا من القضايا المتصلة بشكل الشعر ومضمونه ، وهى قضايا كثيرة ومتنوعة لانستطيع أن نقف عندها جميعا فى هذه الدراسـة المحددة ، ولكنا نتخير منها قضية واحدة رئيسيه كثر دورانها فى النقد القديم ، واحتفل بها الاسـتاذ العقاد احتفـالا عظيما فى مقالاته وكتبه ودراسـاته المتنوعة عن الشعر والشعراء ، هى : قضـــية الوحـــدة العضوية — ويحق لنا قبل المضى فى المقابلة بين آراء العقاد وآراء النقاد القدامى فى هذه القضية الفنية ، أن نقرر أن هذه المشابهة لاتقوم بين نقد العقاد والنقد القديم فحسب ، ولكنها تقـوم بين نقده ونقد زميليه شكرى والمازنى وبين النقد القديم بعامه .

وفيما يتصل **بالوحدة العضوية** ، فقـــد ألح الاستاذ العقاد عليها الحاحا شديدا فى نقـده لشوقى متخذا منها اداة هدم وتقويض لمكانته وفنه . ومن المعروف أن مفهـوم الوحـــدة العضوية فى النقد الاوروبى قد تأثـر ، فيما يتصل بالقصـيدة الشعرية ، بآراء أرسـطو فى الملحمة والمسرحية «حيث تقوم الوحدة العضوية على ترتيب أجزاء الخرافة أو الحكاية ترتيبـا احتماليا وضروريا» . ولكن هذا التأثير قد اتخذ فى المذاهب الادبية الحـديثة اشـكالا مختلفة لا سبيل الى الوقوف عندها فى هـذه الدراسة لتنوعها وتشعبها ، ولكنا نستطيع تلخيص الاتجاه العام الذى يحكم هـذه الآراء ويحـددها فى أن الوحدة العضوية للقصيدة انمـا تعنى بنـاء القصيدة الشعرية بناء هندسـيا محكما بحيث تخرج من بين يدى الشاعر كالكائن العضـوى الذى لايمكن نقل جزء منه مكان جزء آخر وهو بناء تتحقق فيه وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التى يثيرها هذا الموضوع ، ومايستلزم ذلك من ترتيب الصور والافكار ترتيبا تتقدم به القصيدة شيئا فشيئا حتى تنتهى الى خاتمة يستلزمها ترتيب الافكار والصور «لتكون أجزاء القصيدة آخر الأمر كالبنية الحية ، لكل جـزء وظيفته الفنية التى يؤديها عن طـريق تسلسل الافكار والمشاعر والاحاسيس . وهذه دعوى سليمة من الناحية الفنية والجمالية . ونتساءل الآن هل طبق العقاد فى دراسته لشعر شوقى خاصـة وغيره من شعراء التقليد فى مصر عامـة تطبيقا صحيحا ؟ .

هذا سـؤال لاسبيل الى الاجابة الصحيحة عنه الا عن طريق المقابلة بين آراء العقـاد وآراء النقاد العرب القدامى ، ذلك ان الذى يلاحظـه قارىء نقده لشوقى خاصة وغيره من شـعراء التقليد عامه انه قد اعتمد على مفهوم الوحـدة العضوية فى النقد العربى القديم أكثر من اعتماده على مفهومها فى النقد الاوروبى ، ولكن بعد صياغة هـذا المفهوم القـديم صياغة ذهنية ومنطقية

جديدة . ونستطيع في اختصار شديد أن نلخص مفهومه للوحدة العضوية بأنها تعني وحدة الموضوع والاغراض التي تنبع من المشاعر الخاصة أكثر منها بناء عضويا محكما .

ولدينا من النصوص النقدية التي تكشف عن هذا المفهوم وتعد مفتاحا الى آرائه في وحدة القصيدة ، نصان يفسر في اولهما وحدة القصيدة القديمة تفسيرا عاطفيا ونفسيا ، معتذرا عن هذا التفكك الظاهر في بنائها ، فيقول العقاد :

**(( لقد كان الرجل في الجاهلية يقضي حياته على سفر لايقيم الا على نية الرحيل، ولايزال الشعر بين تخييم وتحميل ، بين نؤى تهيج ذكراه ومعاهد صبوة تذكي هواه ، هجيراه كلما راح او غدا حبيبة يحن الى لقائها أوصاحبة يترنم بموقف وداعها. فاذا راح ينظم الشعر في الاغراض التي من أجلها يتابع النوى ، ويحتمل المشقة، ثم تقدم بين يدي ذلك بالنسيب والتشبيب، فقد جرى لسانه بعفو السليقة لا خلط فيه ولا بهتان )) .**

ويؤكد في الثاني هذا المفهوم التراثي لوحدة الموضوع والاغراض في القصيدة القديمة ، بما يلاحظه في صناعة ابن الرومي من طول نفس وشدة استقصاء للمعاني واسترسال فيها . وبذلك يأخذ مفهوم الوحدة العضوية بعده الموضوعي الى جانب بعديه النفسي والعاطفي، فيقول :

**(( ان العلامات البارزة في قصائد ابن الرومي هي طول نفسه وشدة استقصائه المعنى ، واسترساله فيه ، وبهذا الاسترسال خرج عن سنة النظامين الذين جعلوا البيت وحدة النظم ، وجعلوا القصيدة أبياتا متفرقة يضمها سمط واحد قل أن يطرد فيه المعنى الى عدة أبيات ، وقل أن يتوالى فيه النسق تواليا يستعصي على التقديم والتأخير والتبديل والتحوير ، فخالف ابن الرومي هذه السنة وجعل القصيدة (( كلا )) واحدا لايتم الا بتمام المعنى الذي أراده على النحو الذي نحاه. فقصائده ((موضوعات)) كاملة تقبل العناوين وتنحصر فيها الاغراض ولاتنتهي حتى ينتهي مؤداها وتفرغ جميع جوانبها واطرافها ، ولو خسر في سبيل ذلك اللفظ والفصاحة )) .**

ويخلص العقاد من اقرار هذه الوحدة الموضوعية المتمثلة في ترابط الاغراض والمعاني المختلفة في القصيدة ترابطا نفسيا وعاطفيا ،وفي استيفاد المعاني واستقصاء الى تحديد الصورة المثالية للقصيدة ذات الوحدة العضوية المتماسكة بقوله :

**(( ان القصيدة ينبغي ان تكون عملا فنيا تاما يكمل فيه تصوير خاطر او خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصور بأجزائها ، واللحن الموسيقي بأنغامه ، بحيث اذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها . فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ، ولايغني عنه غيره في موضعه الا كما تغني الاذن عن العين ، او القدم عن الكف أو القلب عن المعدة ، وهي كالبيت المقسم لكل حجرة مكانها منه وفائدتها وهندستها ولاقوام لفن بغير ذلك حتى فنون الهمج المتبدين : فانك تراهم يلائمون بين ألوان الخرز واقداره في تنسيق عقودهم وحليهم ، ولاينظمونه جزافا الا حيث تنزل بهم عماية الوحشية الى حضيضها الادنى ... )) .**

ثم ينتقل الى وصف مايسميه بالتفكك في رثاء شوقي لمصطفى كامل فيقول :

**(( وهذه كومة الرمل التي يسميها شوقي قصيدة .. نسأل من يشاء أن يضعها على أي وضع فهل يراها تعود الى كومة رمل كما كانت ، وهل فيها من البناء الا احقاف خلت من هندسة تختل ومن مزايا تنتسخ ومن بناء ينقص ، ومن روح ساريه ينقطع اطرادها او يختلف مجراها، وتقريرا لذلك نأتي هنا على القصيدة كما رتبها قائلها ، ثم نعيدها على ترتيب آخر يبتعد جد الابتعاد عن الترتيب الاول ، ليقرأها القارئ المرتاب ويلمس الفرق بين مايصح ان يسمى قصيدة من الشعر وبين أبيات مشتتة لا روح لها ولاسياق ولا شعور ينتظمها ويؤلف بينها ..)) .**

وهذا المفهوم للوحدة العضوية الذي يحيلها الى وحدة بين الاغراض والمعاني تنبثق من المشاعر النفسية والعواطف الذاتية ، واستقصاء المعاني واستنفادها ، يتردد هنا وهناك في كتب النقد القديم . ونختار من هذه الكتب نصوصا قليلة دالة من كثير يدور فيها دورانا واسعا ، ويسيل بين صفحاتها سيلا :

١ ــ يقول ابن رشيق مفسرا وحدة القصيدة القديمة المتمثلة في ترابط أغراضها العاطفي والنفسي على نحو مارأينا فيما نقلناه عن ابن قتيبة :

**(( وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب لما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول بحسب مافي الطباع من حب الغزل والميل الى اللهو والنساء ، وان ذلك استدراج لما بعده . ومقاصد الناس تختلف : فطريق اهل البادية ذكر الرحيل والانتقال ، وتوقع البين ، والاشفاق منه ، وصفة الطلول والحمول، والتشوق بحنين الابل ولمع البروق ، ومر النسيم وذكر المياه التي يلتقون**

**عليها والرياض التي يخلو بها من خزامي وأقحوان وبهار وحنوه وعرار وما أشبهها من زهر البرية الذى تعرفه العرب ، وتنبته الصحارى والجبال ..» .**

(٢) ولعل أقرب الآراء القديمة الى آراء العقاد وأشبهها بها ، وهو مايؤكد الصلة الوثيقة بين مفهومه لوحدة القصيدة ومفهوم القدماء لها ، مايقوله الحاتمى وابن طباطبا .

● فأما الحاتمى فيقول محددا طبيعة هذه الوحدة فى الشعر ومفهومه النقدى لها :

**« مثل القصيدة مثل الانسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحد من الآخر وباينه فى صحة التركيب غادر الجسم ذا عاهة تتخون محاسنه وتعفى معالمه . وقد وجدت حذاق المتقدمين وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون فى مثل هذه الحال احتراسا يجنبهم شوائب النقصان ، ويقف بهم على محاجة الاحسان حتى يقع الاتصال ويؤمن الانفصال ، وتأتى القصيدة فى تناسب صدورها واعجازها وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة لاينفصل جزء منها عن جزء . وهذا مذهب اختص به المحدثون لتوقد خواطرهم ولطف أفكارهم واعتمادهم البديع وأفانينه فى أشعارهم ، وكأنه مذهب سهلوا حزنه ونهجوا دارسه ... « ثم أورد أبياتا للنابغة الذبيانى علق عليها بقوله : « وهذا كلام متناسب تقتضى أوائله أواخره ، ولايتميز منه شيء عن شيء ، ولو توصل الى ذلك بعض الشعراء المحدثين الذين واصلوا تفتيش المعانى وفتحوا أبواب البديع واجتنبوا ثمر الآداب وفتقوا زهر الكلام لكان معجزا عجبا !)» .**

● وأما ابن طباطبا فيشرع للقصيدة الجيدة فى لغة تعليمية مباشرة بقوله :

**« ينبغى للشاعر أن يتأمل شعره وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه ، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ، ويتصل كلامه فيها ، ولايجعل بين ماقد ابتدأ وصفه وبين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس مافيه ، فينسى السامع المعنى الذى يسوق القول اليه، كما أنه يحترز من ذلك فى كل بيت ، فلايباعد كلمة عن أختها ، ولايحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها ، ويتفقد كل مصراع ، هل يشاكل ماقبله ؟ فربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحد منهما فى موضع الآخر فلايتنبه على ذلك الا من دق نظره ولطف فهمه ... وربما وقع الخلل فى الشعر من جهة الرواة والناقلين له ، فيسمعون الشعر على جهة ، ويؤدونه على غيره سهوا ، ولايتذكرون حقيقة ماسمعوه منه ...» .**

● ويقول : « وأحسن الشعر ماينتظم القول فيه انتظاما ينسق به أوله مع آخره على ماينسقه قائله ، فان قدم بيت على بيت دخله الخلل **كما يدخل الرسائل والخطب اذا اتفق تأليفها، فان الشعر اذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها ، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، والامثال السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمه ... بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة فى اشتباه أولها بآخرها ، نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ ، ودقة معان وصواب تأليف ، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصفه الى غيره من المعانى خروجا لطيفا حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة افراغا ... لاتناقض فى معانيها ، ولا وهى فى مبانيها، ولاتكلف فى نسجها ، تقتضى كل كلمة مابعدها ويكون مابعدها متعلقا بها مفتقرا اليها)» .**

ولم يتأثر العقاد بهؤلاء النقاد القدامى وحدهم فى تحديد مفهومه للوحدة العضوية فى القصيدة، وانما تأثر بغيرهم من الذين وقفوا عند هذا الجانب الفنى من القصيدة ، من أمثال : عبد القاهر الجرجانى، والآمدى، وابن رشيق، وغيرهم من النقاد العرب ، فهو يلتقى ، مثلا ، مع عبد القاهر الجرجانى فى رفض «الحس» كوسيلة من وسائل تحقيق وحدة القصيدة عن طريق الربط بين معانيها ، ويرد هذه الوحدة العضوية الى الصلة الوثيقة التى تقوم بين «التصور والعاطفة والملكة الشاعرة» ، فيقول، فى ساعات بين الكتب :

**« ان الحس لايربط بين المعانى ، وانما يربط بينها التصور والعاطفة والملكة الشاعرة . فاذا تعود الانسان أن يتصور وأن يعطى وأن يشعر تعود أن يدرك المعانى الواسعة والسوانح النفسية التى تتعدد فيها الظلال والجوانب والدرجات فيأتى بالفكرة لايستوعبها البيت ولايغنى فيها الاقتضاب ، واذا هو لم يتعود الا أن ينقل عن الحواس الظاهرة وقف ادراكه عند المتفرقات ، فاغنته طفرة البيت عن تماسك الابيات )» .**

ولايختلف هذا عن ادراك عبد القاهر الجرجانى للملاقة النفسية بين طرفى التشبيه ، وهى علاقة وطأت له سبيل ادراك معنى الوحدة العضوية فى الشعر ادراكا صحيحا ومتطورا بالقياس الى عصره ـ فيقول :

● **« .... ولكن البيت اذا قطع عن القطعة كان كالكعاب تفرد عن الاتراب ، فيظهر فيها ذل الاغتراب ، والجوهرة الثمينة مع أخواتها فى العقد أبهى فى العين ، واملأ بالزين منها اذا افردت عن النظائر ، وبدت فذة للناظر)» .**

ونستطيع على هذا النحو أن نمضى فى المقابلة بين العناصر الاخرى المكونة لاتجاه العقاد فى نقد الشعر ، وبين آراء القدامى من نقاد العرب، لنقع هنا وهناك على هذا العنصر التراثى أو ذاك الذى صدر عنه العقاد فى تلك القضايا المتنوعة : اللفظ والمعنى (أو الشكل والمضمون)، واللغة والاسلوب والاغراض ، والصورة الشعرية ، والشعر والفلسفة وغيرها من قضايا

النقد القديم والحديث ، مما يعنى ببساطة أن العقاد ، على عكس ما هو معروف ، لم يستمد مقاييسه فى نقد الشعر ، فى هذا اللون من النقد الذى قلنا انه كان يتجه فيه اتجاها تنظيريا أو قل تعليميا غالبا ، من هازلت وهاينى وغيرهما من نقاد القرنين الثامن والتاسع عشر كما يقول، وانما استمد أصوله من الموروث النقدى ، متخذا من صنيع الشيخ حسين المرصفى ، رائد حركة الاحياء النقدى ، بداية ، كما اتخذ الشعراء على أيامه من البارودى أماما فى أحياء الشعر وتجديده . وقد أضفى العقاد على هذا الموروث شيئا من الجدة والحيوية التى تتمثل فى الصياغة المنطقية المنضبطة ، والنزعة الوجدانية التى استمدها من قراءاته لمختارات من الشعر الرومانسى منشورة فى « الكنز الذهبى» The Golden Treasury ، اكثر مما استمدها من قراءاته النقدية فى الآداب الغربية المختلفة ــ مما يحملنا على أن نعده واحدا من اتباع مدرسة الاحياء الذين خطوا بالنقد بعد مرحلة الشيخ حسين المرصفى خطوة واسعة لم يقف فيها عند حد احياء القديم وانما تجاوز ذلك الى تطعيمه بالثقافة الاوروبية التى تمثلت كما قلنا فى الصياغة المنطقية والروح الوجدانى ، كما تمثلت فى اصطناع صيغة نقدية جديدة فى دراساته الخصبة لشعر ابن الرومى وعمرو بن أبى ربيعة وأبى نواس ، وهى دراسات اخلص فيها لمنهج نقدى بعينه هو فى حقيقته مزيج من منهجين أوروبيين فى نقد الشعر وتنويمه ، هما : منهج فرويد النفسى ، ومنهج سانت بيف العلمى ــ وقد توصل من خلال هذه الصيغة النقدية المركبة الى آراء ونتائج لا نشك فى جدتها وان كنا نلاحظ عليها الاحتفال بالشاعر أكثر من الاحتفال بالشعر ! وهو على كل حال نوع من النقد يحتاج منا الى وقفة خاصة .

ويصرف النظر عن جدة آراء العقاد فى نقد الشعر أو عدم جدتها ، فانا نحب أن نسجل عليه هاتين الملاحظتين : الاولى أن هذا النقد ، فى اتجاهيه التراثى والاوروبى ، لايشخص نقد الحركة الرومانسية تشخيصا صحيحا على عكس ما يعتقد كثير من الدارسين ، والثانية أن الأستاذ العقاد كان حريصا على توظيف هذين اللونين من نقد الشعر توظيفا غريبا : فاصطنع الاتجاه التراثى فى دراسة حركة الشعر الحديث على ايامه ، كما اصطنع هذه الصيغة المؤلفة من النقد النفسى والعلمى فى دراسة الشعراء القدامى !.

ويبقى أخيرا سؤال يحتاج الى اجابة هو : هل التزم الاستاذ العقاد خاصه فى دواوينه التى اخذ ينشرها تباعا حتى سنة ١٩٥٠ بهذه الافكار والمبادىء التزاما فنيا فى نظم أشعاره ؟ هذا سؤال يحتاج الى وقفة اخرى نحلل فيها نماذج من شعر العقاد تحليلا يكشف عن مقوماته الفنية الحقيقية ويضعه فى مكانه من حركة الاحياء الشعرى كما وضعناه فى مكانه من حركة الاحياء النقدى ــ ونصحح فيها كثيرا من تلك المسلمات الشائعة عن شعره على نحو ماحاولنا فى البحث عن الاصول التراثية لآرائه النقدية ، بل ونستكمل عن طريقها بناء تصورنا عن اتجاهه فى نقد الشعر ، وهذه محاولة شاقة لانشك فى أنها سوف تتعرض لكثير من الهجوم والتحدى ، لان تصحيح المسلمات ليس عملا عاديا تتقبله العقول ببساطة . ومع ذلك فسوف نمضى فيها الى نهايتها ، ذلك أنى أومن ايمانا عميقا بأن حاجتنا الى تصحيح المسلمات الشائعة وغير الصحيحه فى الحركة الادبية الحديثة والمعاصرة فى مصر والعالم العربى اكثر من حاجتنا الى رفع شعارات التجديد هنا وهناك، وافتراض وجودها .



الدكتور جابر عصفور




هناك • لا شك ، عوامل متعددة ساعدت على ازدهار الحركة النقدية فى التراث العربى ، ولكن أهم هذه العوامل ، فى القرنين الثانى والثالث الهجريين ، هو ما طرأ على الشعر العربى نفسه من تغير لافت ، تبلور فيما أنجزه الشعراء المحدثون ، ابتداء من بشار بن برد ( ـ١٦٧ هـ ) وصالح بن عبد القدوس ( ـ ١٦٧ هـ ) مرورا بأبى نواس ( ـ ١٩٩ هـ ) وانتهاء بأبى تمام ( ـ ٢٢٩ هـ ) • ولقد تجلى هذا التغير فى مجموعة من الخصائص ، ميزت هؤلاء الشعراء عن أسلافهم ومعاصريهم ، وباعدت ما بين شعرهم والنماذج القديمة التى كانت مثالا يحتذى •



ولقد أطلق القدماء ، من معاصرى هؤلاء الشعراء ، صفة « المحدثين » عليهم ، وهى صفة تنطوى على احساس بالمغايرة بين شعرهم وشعر السابقين عليهم • وجعلوا من بشار رأسا لمذهب متميز ، فهو «أستاذ المحدثين وسيدهم » ، لأنه « سلك طريقا لم يسلكه أحد فانفرد به• » (١) وعدوا شعر أبى تمام قمة تصاعد هذا المذهب ، بكل محاسنه ومساوئه • وكما أطلقوا على هذا المذهب « طريقة المحدثين » أطلقوا على نتاجه الشعرى صفة « البديع » ، وهى صفة تعنى الصياغة على غير مثال سابق ، فتنطوى على المفارقة ـ لأنها تشير الى الأولوية فى الوجود ، والمخالفة للمعهود • وكان البديع • من هذه الزاوية ، وصف لنتاج « المحدثين » ، على نحو يقارب ما بين صيغتى اسم المفعول فى « المبدع » و « المحدث » ، من حيث أن كليهما وصف لنتائج ، يمثل ابتداعه واحداثه خروجا على ما هو ثابت ، ومخالفة لما هو « قديم » •

ولقد رد بعض القدماء شيوع ما أسموه « مذهب المحدثين » ـ أو طريقتهم ـ الى تلبية مطالب جديدة ، نشأت لدى المبدعين والمتلقين ، بفعل تغير الزمن ، فقيل ان شعر المحدثين « أشكل بالدهر » ، كما أنه « أشبه بالزمان » ، وان « الذى يستعمل فى زماننا انما هو أشعار المحدثين » • (٢) والسؤال هو : هل ترجع هذه المطالب الجديدة ، عند المبدعين والمتلقين ، الى مجرد الجدة ، على أساس أن لكل جديد لذة ، فيما يقول ابن المعتز ( ـ ٢٩٦ هـ ) ؟ أم ترجع هذه المطالب الى تغير الزمن ، وتقلب الاحوال ، وبالتالى تغير الاذواق ؟ أم أن هذا كله يرتد الى أسباب أكثر جذرية أنتجت ما صاغه هذا المذهب من ادراك • وما أداه من وظائف ، وما واجهه من هجوم ، وما أثاره من مشاكل ؟ • ولعل هذه الأسئلة تقودنا الى الاخطر ، فنطرح السؤال الاهم عن ماهية « الحداثة » التي عدت مرادفة لهذا المذهب ، وكيفية فهمها وتحديدها •

لقد قيل : ان أبا نواس « تمادى به خب البديع حتى أغرق فيه » ، وان أبا تمام « أراد البديع فخرج الى المحال »(٣)

« والاغراق » لفظ يشير الى مجاوزة الحد فيما تعارفت عليه الجماعة ، كما أن « المحال » من الكلام ما عدل به عن جهته ، التى تعارفت عليها الجماعة أيضا ، وكلاهما وصف لحالة مفارقة بين أصل وفرع ، ومبدع ومجتمع ، وماض وحاضر . كلاهما تجسيد لتعارض فى الادراك ، فما يراه البعض احالة واغراقا من منظور ، قد لا يراه البعض الآخر كذلك من منظور مخالف . لكن التعارض يظل قائما بين منظورين ، يرتبط كلاهما بادراك مخالف ، على مستويات متعددة ، لا يمكن فهم المحدث ــ البديع » دونها .

ويقودنا هذا كله الى « الحداثة » . ولنلاحظ منذ البداية، أن «الحداثة» ، كصفة مصدرية ، تختلف فى شمولها عن صفتى اسم المفعول ، فى « المحدث » و « المبدع » . ان صيغتها المصدرية تشير الى شمولها ، وتقرنها بنظام من التصورات ، يحدد صفات ما هو ناتج عنه أو ملازم له . واذا كانت الصيغة الصرفية للحداثة تنبىء عن خلافها الكمى مع صيغة « المحدث » و « المبدع » من ناحية ، وصيغة « الحديث » و « البديع » من ناحية ثانية ، فان نفس الصيغة تنبىء عن تشابه كيفى ، على المستوى الدلالى ، بين صيغ متباينة ، تشير الى مستويات متعددة من تعارض جذرى واحد ، بين طرفين أساسيين .

لقد قيل ان « الحديث » نقيض « القديم » ، كما قيل ان الحداثة » نقيض « القدم » . (٤) وكلاهما قول يشير الى أن ما يقع فى دائرة الحداثة يتعارض مع ما يقع فى دائرة القدم . ان وجود أحدهما نفى لوجود الآخر ، كما أن فهم أحدهما لا يتم الا بفهم تعارضه مع الآخر . على أن هذا التعارض ليس تعارضا بين عنصرين بسيطين ، وانما هو تعارض بين نظامين ، يقوم كل منهما على مستويات متعددة ، تتجاوب عناصرها وتتوازى فى علاقات ، تصنع الصورة الكلية للنظام ، بحيث لا يمكن فهم مستوى من المستويات دون ادراك علاقاته بغيره .

واذا توقفنا ، مثلا ، عند التعارض الدلالى الذى يلازم وجود لفظ « المحدث » ، رغم غياب نقيضه الذى لا تغيب فاعليته السياقية ، لاحظنا أن التعارض له مستوياته المتعددة التى تشمل مجالات دينية وفكرية ، وجمالية . ان « المحدث » يرتبط باحداث شىء على غير مثال ، فيقود الى « احداث » البدعة على مستوى الشرع ، وبالتالى الى مخالفة أهل البدع والاهواء لاهل السنة فى الاعتقاد ، مما يقودنا الى مستوى ثان ، يرتبط بالتعارض بين العقل والنقل فى الفكر . وذلك مستوى لا ينفصل عن مستوى ثالث يرتبط بالاحداث فى الأدب ، مما يفضى الى مذهب « المحدثين » من الشعراء ، واختلافه عن مذهب « القدماء » .

ان كل هذه المستويات تتجاوب فى علاقات ، تشكل نظاما من التصورات ، يجعل من الحداثة طرازا من الادراك الشامل ، ينطوى على « الابداع » فى الفن ، و « الاحداث » فى الفكر ، وينتج عنه « المحدث » بكل مستوياته التى نحاول التعرف عليها ، من مستوى الشعر خاصة .

لنقل ان « الحداثة » ، فى الشعر ، لا تقوم على ثنائية يتعارض فيها الماضى مع الحاضر ، فى محور زمانى فحسب ، بل تقوم على أساس من تعارض آخر ، فى الحاضر نفسه ، على مستويات متعددة . والشاعر « المحدث » ، بهذا الفهم ، هو الشاعر الذى يبدع فى الحاضر مقابل الشاعر الذى أبدع فى الماضى ، كما أنه الشاعر الذى يرتبط بجانب متقدم فى الحاضر مقابل الشاعر الذى يرتبط بجانب ثابت فيه . والارتباط بالجانب المتقدم من الحاضر يشير الى تغير فى الادراك نتج عن تغير فى علاقات الحاضر . وبمجرد أن يعى الشاعر هذا التغير فى العلاقات ، ويحاول صياغته ابداعا ، فانه يدخل فى تعارض له أكثر من جانب .

انه ينطلق من الحاضر المتغير الذى يعيش فيه ، بشكل ما يفرضه هذا الحاضر من مشكلات . وهو يدرك أن هذا الحاضر ليس فى حالة سكون ، بل فى حالة حركة ، وأن هذه الحركة ناشئة عن صراع بين عناصر كثيرة ، يرتبط بعضها بما هو قائم ، وبالتالى بمحاولة تثبيته ، ويرتبط بعضها الآخر بما هو ممكن ، وبالتالى بمحاولة تحقيقه . وينطوى وعى الشاعر المحدث بمثل هذا الصراع المتوتر ، بين نقيضين ، على نوع من الاختيار بالضرورة . انه يختار سبيل الممكن ، وليس سبيل ما هو قائم . والاختيار ، من هذه الزاوية ، يعنى تبنى موقف جمالى يتجاوب مع مواقف فكرية واجتماعية ، تسعى لتغيير ما هو قائم وتطويره . وبمجرد أن يختار الشاعر ، أو يتبنى موقفا ، فانه يدخل فى تعارض مع من يعيش فى عصره ، ممن لا يشاركه نفس الاختيار أو التبنى .

ولن يصطدم الشاعر ، فى هذه الحالة ، بأذواق القراء فحسب ، بل بمؤسسات اجتماعية ، وأنظمة فكرية ، ونقاد ما زالوا يدركون مشكلات الحاضر بطريقة مخالفة على ان التعارض يزداد عمقا عندما يؤمن الشاعر بضرورة اعادة تشكيل تراثه ليدعم بالمتجاوب من عناصره ادراكه المحدث ، وعندما يؤمن أن عليه أن يتجاوز تراثه الى تراث الأمم الاخرى ، ليفيد منه وهو يعيد تشكيل تراثه مما يؤدى الى تعارض آخر مع عناصر فى الحاضر وعناصر توازيها فى الماضى ، فنواجه ، بالتالى ، أكثر من فهم للتراث وأكثر من تصور للتقاليد . فيحدث تعارض آخر بين اطارين مرجعيين فى الحكم بالقيمة ، على عناصر الموروث من الماضى . ويزداد هذا التعارض تعقدا عندما يحاول الشاعر الافادة ، فى تشكيل ادراكه ، من كل أشكال الفكر المعاصر له ، أى الفكر الذى يوازى ابداعه الشعرى . وعلى رأس هذا الفكر ــ فى حالة بشار وصالح بن عبد القدوس وأبى نواس وأبى تمام ــ الفلسفة ، وما يتصل بها مما سمى « علوم الأعاجم » . وعندئذ يتجلى جانب آخر من تعارض العقل مع النقل ، على مستوى الفن والاعتقاد . فنسمع شجارا حول كفر الشعراء وايمانهم مثلما نواجه خلافا بين أولئك الذين يريدون أن يصلوا ما بين الشعر ومغامرة الفكر ، وبين أولئك الذين يريدون من الشعر الحفاظ على « عمود » الاقدمين، فيظل مجرد « ديوان » للعرب يجمع المآثر ويسجل الاحساب .

ان وعى الشاعر المحدث بكل هذه التعارضات يعنى وعيا بمسئوليته ازاء وضع تاريخى للحاضر وتراث أدبى للماضى . ولذلك يمكن تلخيص حداثة هؤلاء الشعراء « المحدثين » على أساس أنها حالة وعى متغير ، يبدأ بالشك فيما هو قائم ، ويعيد التساؤل فيما هو مسلم به ، ويتجاوز ذلك الى صياغة ابداعية جذرية لتغير حادث فى علاقات المجتمع ، ليجسد موقفا من هذا التغير ، بصوغه صياغة تتجاوز الأعراف الأدبية للماضى ، وتفيد من الكشوف الفكرية للحاضر .

والنتيجة الطبيعية التى تحدث نتيجة هذه الحالة ، هى

تلك الصدمة التي تبدء وعي المتلقي • انه يدرك ، فجأة ، أنه ازاء شيء مختلف ، كما لو كان كل شيء يبدأ من جديد ، وكما لو كان كل شيء يكتسب معنى جديدا • والصدمة لابد أن تولد استجابات متعارضة• واما أن يرى المتلقي ، في الانتاج الشعري للحداثة ، تجسيدا لشيء يستشعره ، ويفتش عن لغة ابداعية تصوغه ، فيستجيب للحداثة ، استجابة موجبة ، يكتسب معها خبرة جديدة ، تمكنه من ادراك مستويات التغير في حاضره فيصبح من أنصار الشعر المحدث • واما أن يرى المتلقي ، في هذا النتاج ، احالة واغرابا ، أو انحرافا حاداً ، يهدد كثيرا أو قليلا من العناصر المكونة لبنية وعيه الاجتماعي ، فيستجيب الى الحداثة استجابة سالبة • وقد يرى فيها شرا مستطيرا يتهدده ، على مستويات عدة • وقد لا يرى فيها خطرا مباشرا ، لكنه يظل يتوجس منها ، لأنها تربك أنسقته الادراكية ، فينظر اليها في ريبة ، تجسدها دهشة الاستنكار التي تقول : « اذا كان هذا شعرا فكلام العرب باطل » وبين هاتين الاستجابتين المتعارضتين الأساسيتين ، تنشأ استجابات ثانوية ، تتجه صوب الايجاب أو السلب • لكن تظل صدمة الحداثة ، في الشعر ، تولد استجابات متعارضة ، فتؤدي الى نوع من التعارض والانقسام يصبح أكثر جذرية ، عندما تكون حالة الوعي المتغير ، في الأدب ، غير منفصلة عن حالات تغير أخرى ، في بنية الوعي الاجتماعي كله • وعندئذ يصبح التعارض بين « القدماء » و « المحدثين » ، في الشعر ، عنصرا عضويا من تعارض جذري يشمل المجتمع كله ، في لحظة من لحظاته التاريخية ، كما تصبح « الحداثة » نظاما شاملا من تصورات وعي متغير ، ينطوي على مستويات مترابطة ، منها الشعر •

## - ٢ -

ان حداثة الشعر عند بشار بن برد وصالح بن عبدالقدوس وأبي نواس وأبي تمام قرينة مواقف متميزة ، من مثلث القيم الذي ينطوي على تصورات شاملة ، متداخلة بالقطع ، تبدأ بالانسان ، وتشمل العالم ، وتمتد لتنسحب على مفهوم الألوهية من حيث صلته بالانسان والعالم • ولذلك رمي غير واحد منهم بالزندقة ، فسجن البعض وقتل البعض الآخر ، كما رمي غير واحد منهم بالشعوبية و « الشعوبية » لفظ مراوغ ، لكنه يرتبط بتصورات اجتماعية ، تخالف ما تعارفت عليه الجماعة العربية • ونفس الأمر في « الزندقة » التي ترتبط ارتباطا أوضح بمخالفة التصورات الدينية ، التي توارثتها الجماعة الاسلامية • واتهام عدد غير هين من المحدثين بهاتين التهمتين ، المتداخلتين ، يعني طرحهم لتصورات مخالفة ، ومواقف مضادة ، لما استقر عليه مفهوم العقيدة ومفهوم الانسان على السواء •

ولذلك لم يكن تجاوز هؤلاء الشعراء لأسلافهم محض تغيير في شكل القصيدة وأساليبها ، بل كان ، قبل ذلك ، محاولة لصياغة تصورات معارضة عن الكون والانسان • والرغبة في تغيير الشكل ، أو معارضة التصورات القائمة ، لا يمكن أن تبدأ فعلها الا بعد تخلق الاحساس بعدم الرضا عما هو كائن ، أو ثابت ، على مستويات متعددة ، فمثل هذا الاحساس يفجر الوعي بضرورة التغيير ويقود الى الحداثة ولقد كان هذا الاحساس حافزا للشعراء الأربعة ، بطرائق متعددة ، على تجاوز الحدود المتعارف عليها • ولولا هذا الاحساس ، وما تخلق عنه من وعي متغير ، لما تميز هؤلاء الشعراء عن غيرهم ، ولما أحدث شعرهم ما أحدث من تعارض حاد ، بين « قديم » و « حديث » •

وتقد تجلى هذا التعارض ، عند هؤلاء الشعراء ، في تأكيد صلة الشعر بعلاقات جديدة في الواقع ، مما ترتب عليه اعادة النظر ، في «عمود الشعر» القديم، ومحاولة نفي مقدمته الطللية والبحث عن أشكال جديدة للصياغة ، تتوائم مع ايقاع واقع مختلف • ومن هنا لا يمكن فصل الشكل المتغير ، عند بشار مثلا ، عن وعي متغير ، ذلك لأن كلا الجانبين يرتبط ، من حيث تبادله مع الآخر ، باعادة التساؤل حول كثير من المسلمات الفكرية والجمالية • ولذلك يصعب الفصل بين المعجم الجديد ، والأوزان المتفاوتة ، والتي يخرج بعضها • على العروض الخليلي ، والصور المركبة ، وأشكال الصياغة النحوية وغيرها ، وبين تشكيل ادراك جديد يرتبط ، في جانب منه عند بشار ، بالمفاضلة بين النار التي خلق منها ابليس والطين الذي خلق منه آدم ، كما يرتبط بمناقشة قضية المصير الانساني ، وتوتر الانسان بين نقيضين ، لا خيار له بين طرفيهما مثلما يرتبط بالصراع الاجتماعي بين عناصر عربية وبينهما وبين عناصر فارسية ، وبالتالي صراع القيم على مستويات متداخلة ، لا تنفصل عن المشكل السياسي الذي يتضافر مع غيره ليصنع حداثة شعر بشار ، مثلما يصنع الخاتمة الفاجعة لحياة الشاعر نفسه •

ولا يختلف بشار ، في هذا ، عن صالح بن عبد القدوس الا في الدرجة فحسب • ولم يكن من قبيل المصادفة أن يقتل كلا الشاعرين بتهمة متقاربة ، وأن يواجه كلاهما مصيرا فاجعا على يد « ديوان الزنادقة » في عهد المهدي ( ١٥٨ — ١٦٩ هـ ). ومن اللافت للانتباه أن يتحدث كلا الشاعرين عن لون من غربة المثقف ، الذي يعيش من مجتمعه على شفا جرف هار ، وأن يعاني كلاهما من نتائج التساؤل الخطر حول مسلمات الجماعة وسلامتها النظرية • ان السجن هو أهون الأضرار التي تترتب على هذا الموقف ، ولكن هناك ما هو أقسى من السجن المادي ، وأعني ذلك السجن الداخلي الذي يحول بين الانسان والفعل ، فيجعله واحدا من فاقدي اليقين ، في عالم الاحياء الموتى ، أو الموتى الأحياء ، وكأننا ، فيما يقول صالح : (٥)

**خرجنا من الدنيا ونحن من اهلها**
**فلسنا من الأحياء فيها ولا الموتى**

ولعل وطأة هذا السجن على صالح هي التي جعلت منه أول شاعر يثقل القصيدة الغنائية بوطأة الفكر الذي يعانيه ، فيباعد بينها وبين البساطة القديمة ، التي لم يعد لها مجال عند جماعة مثقفة ، تحمل هموم واقع متميز ، وتجرب أن تمارس الاختيار في الفن والفكر •

ان مثل هذا الاختيار هو الذي دفع صالحا الى الالحاح ، في شعره ، على كتمان السر ، وحفظ اللسان ، والاحتراس في اللفظ ، ووزن الكلام • وكلها صفات تنبيء عن صدام الشاعر المحدث بالمؤسسات الصارمة في عصره • ولما كان الشاعر يعي الهوة التي تفصل ما بين ادراكه ومسلمات معاصريه ، مثلما يعي وطأة الصدام مع هذه المسلمات ، فان الحاحه على كتمان فكره ، وعدم نشره بين « الناس » يصبح أمرا مبررا ومفهوما ، بل يتجاوب قوله :

رب ســـر كتمته فكـــانى
أخرس أوثنى لســـانى خبل

ولو انى أبديت للناس علمى
لم يكن لى فى غير حبسى أكل

مع ما يقوله ناثر مثل ابن المقفع ( ـ ١٤٥ هـ ) ، انتهت حياته بفاجعة مماثلة ، عن ضرورة الصمت وارتباطه بحرص الحكيم على صـــيانة نفسه « من نـــوازل المكروه ، ولواحق المحذور » (٦) ان الصمت ، فى هذا السياق ، تعبير عن حرص المبدع الذى يعى خطورة أفكاره ، وتعارضها مع الســـائد • ومن اللافت للانتباه أن يرتبط تعريف « البلاغة » ، فى هـــذه الفترة الزمنية ، بالصمت (٧) ، وهو ارتباط يدل على صـــدام غير متكافىء بين مواقف متعارضة ، فيدل على العناء الذى يصيب كل من يقف من مجتمعه ذلك الموقف الذى أشار اليه صـــالح بقوله (٨) :

وان عنـــاء أن تفهـم جاهـــلا
ويحسب جهلا انه منـــك أفهم

متى يبلغ البنيان يومـا تمامه
اذا كنت تبنيه وآخر يهـــدم ؟

ولقد كان أبو نواس ينطلق من نفس الموقف عندمـــا قال (٩) :

مت بداء الصمت خـــير
لك من داء الكـــلام
رب لفظ ســـاق آجـــا
ل نيـــام وقيـــام
انما السالم من الـ
ـجم فـــاه بلجـــام

ولكن أبا نواس كان أكثر مخادعة من صالح • لقد حذق لغة المراوغة ، وأدرك (١٠) :

أن فى التعريض للعـــا
قل تفســـير البيـــان

كما أدرك أن المزح يمكن أن يشى بالجد ، دون خطر ، بل « رب جد جره اللعب » (١١) ، وأن « الفكاهة والمزاح » خير بديل لمادح « القوم اللئام » (١٢) •

لقد حاول أن يوائم بين الغنائية والفكر ، ويخفى تمرده تحت ستار مخادع من المجون ، يعفى هونا على حواره مـــع « ابليس » ، كما يعفى على شكوكه فى الجنة والنار ، والقدر والجبر • ولكن المخادعة لا تخفى ، فى النهاية ، رفضه لـــكل « امام جور فاسق » (١٣) ، ووعيه بأنـــه يعيش فى « زمان القرود » (١٤) ، كما لاتخفى تسليمه بحقيقة واحدة مؤكدة ، هى « الموت والقبر » • ولولا مخادعة النواسى بمجونه الساخر ، ولولا طبيعة الظرف السياسى المختلف الذى عاش فيه ، لواجه ـ فيما عدا السجن الذى احتواه أكثر من مرة ـ مصيرا بشعا ، كذلك المصير الذى واجهه بشار وصالح من قبله •

ولكن هذه المخادعة الساخرة وذلك الظرف الســـياسى لايخفى ، كلاهما ، حداثة القصيدة النواسية منزوايا متعددة• أولها : ادراكه أن كثيرا من مسلمات الماضى قد أصبحت أطلالا صامتة لا تجيب • وثانيها سعيه اللاهب لاعادة النظر فى كل شىء ، لعله يدرك « ما لا يتحرى بالعيون » وثالثها : اخلاصه فى تأليف شعر « واحد فى اللفظ ، شتى فى المعانى » • لقد صار الشاعر ، عنده ، كالعاشق الذى يكتوى بنار العشق • وهـــو يحاول اقتناص المعمى من عواطفه فى لغة المسمى ، وكالصائد الذى يطلب ، ازاء الأطلال ، طريدة يراها من أمـــامه وورائه ، وكالفيلسوف الذى سدت عليه طرق المذاهب • وهل ثم فارق كبير بين هؤلاء الثلاثة فى قول أبى نواس : (١٥) •

وفوق رأسى غبـــار
وتحت رجلى بحـــار
وحشـــو صـــدرى شرار
فأين أين الفـــرار ؟

ولقد واصل أبو تمام خطى أقرانه ، ووصل بها الى آفاق رحبة ، طاف بها المتنبى من بعده ، وغرق أبو العلاء ، بعدهما ، فى بحورها المظلمة ، بلا قبس من ضوء ، أو قلائد من جمان • لقد سخر أبو تمام من الادراك الجـــامد للكون ، وحاول كشف نقيضين يتراوح بينهما المصـــير الانسانى ، وأظهر تلك القوة القاهرة التى تمنح الحياة ثم تسلبها • ولم يستطع أن يواجـــه هذه القوة الا بالسخرية من الدهر ، فى استعارات ، كانت دريئة لهجوم كثير من النقاد ، الا أنها ظلت تخايل من يتأملها بمراميها الخلفية ، التى لا تفهم الا بعد اكتشاف الأبنية الداخلية لشعره • عندئذ تتبدى حقيقة « الدهر » الذى ينبغى أن تقوم « أخادعه » ، بعد أن ضـــج الأنام من خـــرقه ، وحقيقة تلك « الفيافى » التى أخذت من الناقة ما سبق أن منحته لها ، وكأنها ذلك الكون الذى يمنحنا الحيـــاة مثلما يمنحنا الموت وعندئذ ، أيضا ، تتبدى حقيقة « صدأ العيش » و « ســـرى الهم » لدى شاعر « همومه أسفار » • وتظهر علاقة الاستعارة بالزمان « المغفل » والدهر « الأخرق » ونهاية الحياة « الموت والهرم » •

واذا كان الطباق الذى يملأ شـــعر أبى تمام يكشف عن خاصـــية اسلوبية ، تقتنص التناقض فى عالم الشاعر ، فان الاستعارة تقودنا الى تداخل عناصر هذا التناقض وتجاوبها ، على مستوى معقد تعقد وعى الشاعر نفسه • ومن هنا يظهـــر التقابل بين العناصر ممتزجا بنوع من التداخل ، مما يسمح بابراز التجاوب بين حمق الدهر ، مثلا ، وظلم الحكام • ان التســـاؤل عمن « يكون له على الزمن الخيار ؟ » والجـــزم بأن « الموت لا شك غالب » يحمل ، فى طياته ، لونا من ادراك واقع اجتماعى متغير ، كما يصوغ وجها مجددا لأزمة ، يتداخل فيها الحكام مع الزمان ، وتتجاوب فيها سنات الدهر مع هـــوان الحكم ، فيتعارض كلاهما مع مفهوم العدل كما يراه المحكومون مما يؤدى الى ترابط أكثر من عنصر ، بل تجاوبها تجـــاوب قول أبى تمام : (١٦)

مضى الأمـــلاك فانقرضـــوا وأمست
ســـراة ملوكنا وهم تجـــار
وقـــوف فى ظـــلال الـــذم تحمى
دراهمها ولا يحمى الذمـــار
فلو ذهبت سنات الدهر عنه
وألقى عن منـــاكبه الدثـــار
لعدل قســـمة الأرزاق فينـــا
ولكن دهرنا هـــذا حمـــار

ولعل هذا الادراك للعلاقة بين الحكام والدهر يفسر ذلك الاحساس بالاغتراب الذى يوشح قصائد أبى تمام ، فى غير موضع من ديوانه • كما أنه يكشف عن جانب جديد من الحداثة التى يشارك فيها أبو تمام أقرانه • ان « الدهر الحمار » ، عنده يتجاوب مع « زمان القرود » عند أبى نواس تجاوبه مع « دهر

اللئام » عند بشار وذلك الدهر الذى « ما تقضى عجائبه » عند صالح بن عبد القدوس • وان دل هذا التجاوب على شيء فانما يدل على شعور بالتوحد ، لدى شاعر ، يرى مالا يراه الآخرون، فينتهى به توحده الى لون من الاغتراب عنهم ، وبالتالى محاولة تأسيس لون من الأخلاق المتوحدة ، عمادها ما قاله أبو نواس: « دينى لنفسى ودين الناس للناس » • وقد تثير هذه الأخلاق سخط الآخرين لكنها ، وهذا هو المهم ، اعلان واضح عن اغتراب الشاعر عنهم • انها شارة اغترابه وشعار حداثته •

- ٣ -

ان بداية فهمنا للبعد النظرى لحداثة الشعر ، عند هؤلاء الشعراء ، تنطلق من ذلك الشعار الذى رفعه أبو تمام ، عندما قال « كل شيء غث اذا عادا • » (١٧) ولم يكن أبو تمام يشير بذلك الى تفرد قصيدته فحسب ، بل كان يشير الى أن الشاعر لا يمكن أن يكون نسخة من غيره ، وأن الشعر لون من الخلق المجدد ، لا يتم الا بادراك مجدد • لقد آمن هؤلاء الشعراء بطرائق متباينة ، ودرجات متفاوتة ، أن الحاضر الذى يعيشونه ليس الماضى بعلاقاته ، أو أنسقته ، أو قيمه • كما آمنوا أنهم لا يمكن ان يصوغوا هذا الحاضر المتغير ، جماليا ، معتمدين على السماع ، أو التقليد • لقد كان الحل ، عندهم ، مرتبطا بالاستجابة الى ادراكهم الخاص ، حتى لو تجاوز هذا الادراك أشكال الادراك القديمة • ومن هنا حدث التعارض الجذرى بين شعرهم وشعر أسلافهم ، بل حدث تعارض ثانوى بين شعر الواحد منهم والآخر، ولاحظوا أنهم يصوغون تجربتهم الخاصة، لا تجارب الآخرين وكان عليهم ، نتيجة ذلك ، أن يتحملوا تبعة المخالفة للماضى ، وأن يواجهوا رهق عملية التلقى ، وغموض الفهم ، وتأبى جوانب من شعرهم على من لا يشاركهم ادراكهم • وكان عليهم ، بسبب ذلك كله ، تبرير ابداعهم •

لنقل ان اقتحام هؤلاء الشعراء عوالم جديدة لم يكن مفارقا لوعيهم النظرى بحداثة فنهم ، فذلك يعنى أن ادراكهم الجمالى لعالمهم كان يسنده وعى نظرى ، بالخصائص النوعية لفنهم ، من حيث جدته ، وتميزه عن نتاج سابقيهم ومعاصريهم وليس ذلك بغريب • ان الشاعر المحدث مضطر ، ازاء سطوة نقد معاد ، أن يمارس بعض دور الناقد ، فيحدد ويصف ، كما أنه مضطر الى أن يبرر شعره ، ويكشف عن جوانب حداثته •

لقد أكد بشار أن قصيدته « كنور الروض » (١٨) تزهو بنضارتها وبكارتها ، وتحدث أبو نواس عن قصيدته التى لا يضيرها : (١٩)

**••• أن لا تعد لجرول**
**ولا المزنى كعب ولا لزياد**

وتصاعد وعى أبى تمام بحداثة قصيدته ، فهى « جديدة المعنى » (٢٠) ، و « بكر » يزيدها مر الليالى جدة (٢١) » • كما أنها : (٢٢)

**منزهة عن السرق المورى**
**مكرمة عن المعنى المعاد**

ولقد أكد أبو نواس أن الشعر لا يمكن أن يكتب بالسماع أو التقليد • أن « صفة الطلول » بلاغة الفدم » (٢٣)، والفدامة ضعف فى الفهم ، وخلل فى الادراك ، ينتج عن سيطرة السماع والتقليد على المعاينة والمعاناة • ان الشاعر « الفدم » هو الذى ينظم ما لم يعانه ، أما الشاعر المحدث فهو الذى يفترع القصيدة من معطيات عالمه هو ، فلا تشتبه قصيدته على سامعها ، مثل « اشتباه البيد » على رائيها ، فيما يقول أبو تمام (٢٤) •

وحداثة القصيدة ، بهذا المعنى ، قرينة التفرد ، كما أن التفرد قرين علاقة متميزة بين الشاعر وعالمه • ان القصيدة المحدثة هى القصيدة التى « لا يستقى من جفير الكتب رونقها » (٢٥) ، بل القصيدة التى تستمد ، أولا ، من معاناة الشاعر ، فتنطوى على ما ينطوى عليه هذا العالم من جد وهزل ، ونبل وسخف ، وأشجان وطرب • انها تجسيد لعالم لا يملك فيه الشاعر سوى حياته القلقة ، غير المستقرة، وشعره الذى لا يتشابه مع غيره (٢٦) :

**ومالى ضيعة الا المطايا**
**وشعر لا يباع ولا يعار**

وأهم من ذلك أن القصيدة المحدثة ، وبخاصة عند أبى تمام ، تنطوى على ما ينطوى عليه عالم الشاعر من اغتراب (٢٧) ولذلك تظل قصيدة متوحدة ، نائية عن الآخرين الذين لا تعنيهم عطاياها ، ولا يؤرقهم ما يؤرقها • ولكن هذا التوحد ينتفى عندما تقابل القصيدة القلوب المتعاطفة مع عالمها والعقول التى تؤرقها رؤية تماثل رؤيتها • وعندئذ تؤنس آداب هذه القلوب والعقول وحشة القصيدة ، فتسلم القصيدة نفسها ، طواعية ، وتحل فى هذه القلوب والعقول ، لا ترتحل عنها • انها تصبح قصيدة « انسية » بعد أن كانت « وحشية » ، بل تسعى ، بدورها ، كى تؤنس كل مغترب مثلها (٢٨) لكنها تظل مثيرة للحركة ، حمالة للمعنى ، موصلة نوعا من الكشف ، يجعلها تبقى « بقاء الوحى فى الصم الصلاب » (٢٩) •

والكشف الذى تقدمه القصيدة ، على هذا النحو ، ليس نتاج استرسال عفوى للطبع ، وانما هو نتيجة معاناة طويلة للفكر والقلب • انه « صوب العقول » كما أن القصيدة « ابنة الفكر المهذب فى الدجى » ، كما يقول أبو تمام (٣٠) ، ورؤية شاعر « ينظر الى مغارس الفطن ، ومعادن الحقائق » ، فيما يقول بشار (٣١) ، فلا يثق بكل ما يرى أو يسمع ، أو يجود به الطبع،لأنه يعرف أن الشعر«صعب القوافى الا لفارسه»(٣٢) وأن عليه أن يروضه طويلا، ويتأنى ازاءه ليفترع المعنى والدلالة من كل شيء (٣٣) :

**ويسىء بالاحسان ظنا لا كمن**
**هو بابنه وبشعره مفتون**

فذلك كله شرط لازم لابداع قصيدة « قيمها الضمير » و « ينبوعها خضل » و « نسجها موضون » ومعانيها « أبكار اذا نصت » •

ولا بد أن تعد مثل هذه القصيدة بالكثير ، وتسعى وراء الجليل ، بل : (٣٤)

**تذر الفتى من الرجاء وراءها**
**وترود فى كنف الرجاء القشعم**

وكان هذه القصيدة لا تطلب شيئا أقل من تغيير الحياة ، وتحقيق عالم مغاير يستن فيه الشعر للانسان خلالا تبنى

بها المكارم ، اذ بدون الشعر تغـــدو الأرض غفلا « ليس فيها معالم » (٣٥) فتصبح خرابا بلقعا . ولماذا لا نقول ان الشعر المحدث شعيرة من شعائر الحيـــاة التى تبتعث الخصب من الجدب ؟ .

لقد شكى أبو تمام ، فى واحدة من قصائده ، من موت الشعر ، بل بكى عليه قائلا : (٣٦)

**الا ان نفس الشعر ماتت وان يكن**
**عداها حمام الموت فهى تنـــازع**

**ســـأبكى القوافى بالقوافى فانهـــا**
**عليها ــ ولم تظلم بذاك ــ جـوازع**

ولكن أبا تمام ، فى نفس الوقت الذى يندب فيه موت الشعر ، يحدثنا عن شعره الذى يتولى شعائر هذا الندب . قد نقول انه يشير الى ضياع الشعر بين من لا يســـتحقونه ، أو يقدرونه ، وهذا صحيح ، ولكن علينا أن نلاحظ أن قوافى أبى تمام الحية هى التى تؤبن القوافى الميتى ، وأن الشعر الحى هو الذى يتولى تغييب الشعر الميت . ان فى ذلك نوعا من التضاد بين الحياة والموت يوشح شعر أبى تمام ، ولكنه ، فى هذا السياق ، يخايلنا بدور القصيدة المحدثة فى ابتعاث الخصب من الجدب . ولذلك سرعان ما ينتقل أبو تمام ، فى نفس القصيدة ، من صورة الشعر ــ الميت الى صورة الشـــعر ــ الحى ، فتتحول « نفس الشعر » من حالة نزع الموت الى حالة انبثاق الحياة :

**كشفت قناع الشـــعر عن حر وجهـــه**
**وطيرته عن وكره وهـــو واقع**

**بغر يراهـــا من يراها بسمعـــه**
**فيدنو اليها ذو الحجى وهو شاسع**

**يـــود ودادا أن أعضـــاء جســـمه**
**اذا أنشــدت شوقا اليها مســامع**

وعلينا أن نلتفت ، فى الأبيات ، الى الاشارة الحسية التى تقرن ما بين « وجه القصيدة » و « جسم السامع » ، وذلك الشوق العارم الذى يجذب ثانيهما الى أولهما ، فيولد تلك الحـــالة التى تهز « الأعضـــاء » فتكاد تحولها الى مسامع تتشرب بكارة القصيدة . اننا ازاء حالة من حالات الانطلاق ، تعارض السكون والجمود ، وتقترن بحركة الطائر وانطلاقه فى الأفق الفسيح ، وهى حالة يسيطر عليها الانتشاء باستماع ، تتفتح فيه أعضاء الجسم بأسرها ازاء القصيدة البكر ــ العذراء .

ولقد تحدث الشعراء ، قبل أبى تمام ، عن المعنى البـــكر ، ولكن الحاح أبى تمام اللافت على القصيدة البكر ــ العذراء الحاح له مغزاه فى هذا السياق . انه لا يشير الى جدة القصيدة أو تفردها فحسب ، بل يشير الى ما تنطوى عليه القصيدة من بذور الخصب ، تتفتح عطاياها ، عندما يحدث هذا اللقاء اللاهب بينها وبين المتلقى ، وكأنها تتحول فى لقائها به ، ويتحـــول فى لقائه بها ، الى فعل من أفعال الخصب . ولذلك يحدث تبادل فى شعر أبى تمام ، بين صفات القصيدة وصفات المرأة ، فى علاقة تماثل ، تأخذ فيها المرأة صفات القصيدة ، فتصبح (٣٧) :

**انســـيه ان حصلت انسابهـــا**
**جنية الأبوين ما لم تنســـب**

وتأخذ فيها القصيدة صفات المرأة فتصبح : (٣٨)

**انسيه وحشية كثـــرت بهـــا**
**حركات أهل الأرض وهى ســكون**

وقد تتجاوز القصيدة صفات المرأة لأنها تعد بما هـــو أكثر ، فهى : (٣٩)

**زهراء احـــلى فى الفؤاد من المنى**
**وألذ من ريق الأحبة فى الفـــم**

ولكنها تظل مرتبطة بالمرأة ارتباط الشعر بالخصب ، على نحو يتجلى أوضح ما يكون فى هذه الصورة اللافتة (٤٠)

**والشـــعر فرج ليست خصيصتــه**
**طول الليالى الا لمفترعـــــه**

ان الاشارة الجنسية الواضحة فى الصورة توحى الينا بفعل اخصاب ، يغدو معه الشعر عنصرا من عنـــاصر الولادة الجديدة ، التى تؤذن بالتحول والتبدل فى عناصر العالم . ويزيد من عمق هذه الدلالة أن الشاعر ، عند أبى تمام ، « ساحر نظم » يعيد تشكيل الألوان والعناصر . كما أن الشعر ، فيما يرى ، شبيه بالكيمياء ، من حيث قدرتها على تحويل العناصر . (٤١) وذلك شبيه بما قاله أبو نواس عندما أكد أن الشعر « من عقد السحر » (٤٢) . والسحر يصل مالا يتصـــل ، ويفصـــل بين مالا ينفصل ، ويبدل الأشياء والكائنات ، بل يؤثر فيها عـلى نحو خاطف ، وكأن القصيدة « صواعق منها منجد ومغور » فيما قال بشار . (٤٣)

لنقل ان اقتران الشعر بالسحر والكيمياء من ناحية ، وبالمرأة ولذة الاتصال بها من ناحية ثانية ، يعنى قدرته عـلى تجديد الحياة وتطويرها ، من خلال ذلك الفعل الذى يتحـــول معه الشعر الى لون فريد من الغواية ، ينجذب اليهـــا المتلقى ليتحول ، ويسعى اليها القارىء كى يتشرب شعائر نوع مغاير من الأخـــلاق ، تنطوى على التمرد . ولقـــد كانت هذه الأخلاق الغاوية تخايل شاعرا مثل بشار ، عندما قال : (٤٤)

**وقـــد مـــلأت البـــلاد ما بين مغـــفور الى القـــيروان فاليمـــن**

**شعـــرا تصلى له العـــواتق والـــثيب صـــلاة الغـــواة للوثـــن**

**- ٤ -**

ان الغواية التى يحدثها الشعر ، على هذا النحو ، هى بوادر التحول من نظام من التصورات الى نظام آخر . ولا تقتصر هذه الغواية على الجانب الأخلاقى بمعناه الضيق ، عند أولئك الذين خشوا على عذارى البصرة من سحر شعر بشار ، وانما تمتد لتشمل الشك فى كل مستويات نظام التصورات القديم ، ومحاولة تأسيس نظام آخر .

وغواية الشعر المحدث ، من هذه الزاوية ، جانب لا ينفصل عن غواية أكبر ، على مستوى الفنون ، حيث يتمرد الغناء على أصوله القديمة ، فتتأسس الطريقة الجديدة فى الغناء ، فى نفس الوقت الذى يتأسس فيه مذهب المحدثين فى الشعر . وتتخلص الموسيقى من عقال التطريب لترتفع الى آفاق التغيير ، بل تحلق عند فيلسوف مثل الكندى ( ــ ٢٥٢ هـ ) ، الى مصاف الأفلاك ، لتقرن ما بين حركاتها وحركات الطبائع . وتماثل الموسيقى ،

كالشعر ، السحر والكيمياء ، من حيث قدرتهما على تعديل الطبائع وتحويل الأمزجة • ويتوازى المحدث من الغناء مع المحدث من الشعر ، فيلفت التوازي الانتباه الى جذر الايقاع الذي يصل ما بين الجميع ، ويقال : « ان وزن الشعر من جنس وزن الغناء ، وكتاب العروض من كتاب الموسيقى ، وهو كتاب حد النفوس » (٤٥) وأخيرا ، يتحرر الرسم ، أو التصوير ، من قيد التحريم ، فيغزو القصور والحمامات ، مثلما يغزو القصيدة ، وتصبح لوحاته موضوعا لتأمل الشاعر المحدث ، وبخاصة النواسي ، بل يرتبط مفهومه بمفهوم القصيدة ، فاذا الشعر « صناعة ، وضرب من النسج ، وجنس من التصوير » (٤٦) وكما يرتبط الشعر والموسيقى بالسحر والكيمياء ، من حيث آثارهما في الطبائع والأمزجة ، يلج التصوير نفس الدائرة ، ونسمع عن آثاره في قوى النفس ، وقدرته على تعديلها ، مما يضعنا في مواجهة الأساس الجمالي لامتزاج الألوان من حيث علاقته بالتشكيل النفسي لامتزاج القوى في الانسان ، فيقال (٤٧) « انه اذا قرنت الحمرة بالصفرة تحركت القوة العزية • واذا قرنت الصفرة بالسواد تحركت القوة الذليه • واذا قرن السواد بالحمرة والصفرة والبياض معا تحركت القوة الكرمية •• واذا قرن الوردي بالصفرة الترنجية والأسود البنفسجي تحركت القوة السرورية واللذة معا • واذا قرن البياض الذي قد شابه صفرة ـ وهو التفاحي ـ بالحمرة تحركت القوة اللذية مع القوة الشوقية • واذا قرنت الالوان بعضها الى بعض ، كالبهار الممزوج في خد البنات ، تحركت القوى كلها » •

ان هذا التركيز على صلة الفنون بالانفعالات ، أو قوى النفس ، انما هو أثر للوعي بضرورة الفنون ، ومنها الشعر ، وقدرتها على تغيير حياة الانسان وتوجيهها • كما أن هذا الوعي لا يمكن أن ينشأ الا اذا شعر مبدعو الفنون بضرورة المساهمة في تغيير الانسان ، وبالتالي الحياة ، من خلال وسائطهم النوعية ، ان ابداعهم ، من هذه الزاوية ، نوع فريد من الغواية ، تقود من يتلقاها الى التمرد على طرائق قديمة في الادراك ، فتفضي به الى مواجهة جديدة للنفس ، ومحاولة تغييرها ، او اصلاحها ، بعيدا عن سطوة الماضي الذي يأخذ صورة الأب الطاغية (٤٨) :

**فنفسك قط أصلحها**

**ودعني من قديم أب**

## ـ ٥ ـ

ان التعارض الذي خلقه الشعر المحدث ، اذن ، بين أنصار القديم وأنصار الحديث مستوى من مستويات تعارض أكبر • ولذلك كان هذا التعارض موازيا لتعارض آخر بين قديم وجديد ، في أنواع أخرى من الفنون ، أهمها الغناء والموسيقى ، كما كان التعارض في الفنون موازيا ، بدوره ، لتعارض آخر ، على مستوى الفكر ، بين حديث يتمثل في الايمان بالعقل وقديم يتمثل في الايمان بالنقل أو التقليد • وأخيرا كان لهذا التعارض ما يوازيه على المستوى الاجتماعي •

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يكون أغلب أنصار الحداثة من الموالي الذين أسقطوا الدولة الأموية وأقاموا الحكم العباسي ، آملين ، بذلك ، ورغم تباين شرائحهم الاجتماعية ، في الوصول الى وضع أرقى • وكانت الطليعة المثقفة لهؤلاء الموالي تتراوح ، على المستوى الفكري ، بين الاعتزال الذي يؤكد قيمة العقل ، فينفي ، ضمنا او صراحة ، أي تميز اجتماعي ينبع من العرق أو الوراثة أو الثروة ، أو أي تميز فكري يرتبط بالنقل أو التقليد ، وبين أفكار الفلاسفة التي انتشرت في ظل المناخ الفكري الذي أشاعه المعتزلة ، بعد أن ارتبطوا رسميا بالحكم في عهد المأمون ( ١٩٨ ـ ٢١٨ هـ ) والمعتصم ( ٢١٨ ـ ٢٢٧ ) والواثق ( ٢٢٧ ـ ٢٣٢ هـ ) • ان هؤلاء ، بحكم تكوينهم الاجتماعي وتوجههم الفكري ، أكثر تطلعا الى الأمام ، وأكثر تلهفا على صياغة تصورات محدثة ، تدعمهم فكريا واجتماعيا ، كما أن ارتباطهم الطبيعي بالعقل جعلهم أجرأ في مخالفة النقل ، ورفض التقليد •

أما أنصار القديم فينحصر أبرز ممثليهم في طائفتين • الأولى : علماء اللغة ممن ينصب جهدهم على جمع الشعر القديم ( ديوان العرب ) والحفاظ على نقاء اللغة من رطانة الأعاجم ، انهم معلمون ورواة يعيشون على رواية الماضي وتعليمه • والثانية : مجموعة من أهل السنة ، ممن تمسكوا بالنقل ، وردوا المعرفة الى الرواية فحسب • ولقد كان التقليد ، عند هؤلاء ، طريقة في تأسيس معرفة نقلية ، تعتمد على اتباع سلبي ، من غير نظر أو تأمل في الأدلة العقلية • وكان شعارهم قول الشعبي :

**« اياكم والقياس فانكم ان اخذتم به حرمتم الحلال واحللتم الحرام » (٤٩) •**

وذلك قول يفضي ، في بعض سياقاته الى اضفاء طابع ديني على الاتباع ، وبالتالي اضفاء لون من التشكيك في الابتداع ، بحيث تمتد العلاقة بين « البدعة » و « الضلالة » و «النار» فتنسحب على «الابتداع» و «البديع» و « المحدث » ، ويصبح التقليد ، بكل مستوياته ، منطقة أمن يغري بولوجها القول بأن « التقليد أربح لك ، والمقام على اثر رسول الله صلى الله عليه وسلم أولى بك » •

ان « التقليد » ، في هذا السياق ، يمثل بؤرة التقاء بين اللغويين والمقلدين من أهل السنة : وتتركز عناصر التقاء هذه البؤرة في رد كل شيء الى الماضي ، وضرورة متابعته ، مما يجعل « التقليد » على المستوى النقلي الاعتقادي موازيا للتقليد على المستوى الأدبي ، فتتجاوب الخشية من القياس ، وارتباط البدعة بالضلالة مع الخوف من الحداثة ، باعتبارها قياسا خاطئا على الماضي من ناحية ، ومخالفة حادة لما سمي « طريقة العرب » أو « نمط الأعراب » أو « طريقة القدماء » أو « عمود الشعر » من ناحية ثانية • ولذلك تتوازى ريبة أهل السنة ( النقليين ) في العقل المحدث عند الفلاسفة والمعتزلة مع نفس الريبة عند اللغويين من الشعر المحدث •

واذا كان التكوين الفكري والاجتماعي لأنصار الحداثة يجعلهم أكثر جذرية في رفض مفهوم التقليد بمستوياته المتوازية فان التكوين المخالف للغويين والنقليين يجعلهم أكثر ارتباطا بالمفهوم بمستوياته المتوازية أيضا • ومن هنا نلمح وحدة الموقف التي ترتد اليها استجابات متعددة ازاء ظواهر مختلفة من النشاط في الفن والفكر ، كما نلمح وحدة الموقف الذي يوازي بين استجابات متعددة لأنواع مختلفة من الفنون •

وليس من الغريب ، والأمر كذلك ، أن نواجه شخصيات بأعيانها تقف موقفا موحدا ، ازاء الحداثة في الشعر ، والغناء والموسيقى ، والاعتزال والفلسفة على السواء • وشخصية اسحاق الموصلي ( ـ ٢٣٥ هـ ) واحدة من هذه الشخصيات التي تستحق الاشارة السريعة (٥٠) • لقد « كان في كل

أحواله ينصر الأوائل » • كما كان « يذهب مذهب الأوائل ويسلك سبيلهم » • ومن هنا كانت علاقته وثيقة بلغويين ، مثل ابن الاعرابى ( ـ ٢٣١ هـ ) يشاركونه نفس النظرة الى العالم والفن • ولقد كان يدافع ، دائما ، عن الغناء القديم ، ويعارض أى اتجاه لتعديل أعرافه ، بل ينظر الى الغناء القديم باعتباره جامعا كل شىء ، فلا حاجة بمن يعرفه الى علوم الاعاجم عند الفلاسفة • ولذلك ألف كتابا « جمع فيه الغناء القديم » ، وهاجم كل من حاول التجديد فى الموسيقى والغناء ، ونصح بالاعتماد على القدماء والسرقة منهم ، فذلك أفضل فى تقريره من الابتداع على غير مثال • ويتوازى موقف اسحاق من الغناء مع موقفه من الشعر • لقـد حاول كتابة شعر على طريقـة القدماء ، بل قال الشعر «على السنن الأعراب» ، ووقف موقفا معارضا لشعراء الحداثة ، فحكم على بشار بأنه « كثير التخليط فى شـعره » • وكان « لا يعد أبا نواس شيئا » ويرى أنه « كثير الخطأ ، وليس عـلى طريق الشعراء » • وأنكر شعر أبى تمام لأنه يتكىء على نفسه ، أى « لا يسلك مسلك الشعراء قبله ، وانما يستقى من نفسه » •

ان هذا التوازى ، فى استجابات اسحاق ، ازاء أنواع مختلفة من الفنون يرتد الى موقف موحد ، هو الأسـاس فى تأكيد التقليد ورفض الحداثة ، ولذلك نجد تبريرا موحدا ، يعلى من شأن « القديم » فى الشعر والغناء • سـأل هارون الرشيد ابراهيم الموصلى ( ـ ١٨٨ هـ ) ، والد اسحاق ، عن الغناء القديم والمحدث فقال (٥١) :

**« الغناء القديم كالوشى العتيق الذى يعرف فضـله ، ويتبين حسنه ، بتكرار النظر فيه ، والتأمل له ، فكلما ازددت له تأملا ظهرت لك محاسنه ، والغناء المحدث كالوشى الحديث الذى يروقك منظره ، فكلما تأملته بدت لك معايبه ونقصت بهجته » •**

وتلك عبارات لا تفترق كثيرا عن قول اللغويين من أنصار القديم فى الشعر • لقد قال ابن الاعرابى ( ـ ٢٣١ ) اللغوى :

**« ان أشعار هؤلاء المحدثين ـ مثل أبى نواس وغيره ـ مثل الريحان يشم يوما ويذوى فيرمى به ، وأشـعار القدماء مثل المسك والعنبر ، كلما حركته ازداد طيبا » •**

وقال لغوى آخر ، هو أبو حاتم السجستانى ( ـ ٢٥٠هـ) عندما سمع شعر أبى تمام « ما أشـبه شعر هذا الرجل الا بثياب مصقلات خلقات لها روعة وليس لها مفتش » (٥٢) وتؤكد كل هذه الاقوال موقفا موحدا يميل الى القديم ، مما لا تمجه النفوس ، ولا تمله الآذان ، ولا تخلقه الأيام ، فى الغناء والشعر وينفر من المحدث الذى يشبه « الفاكهة لا تلبث الا يسيرا حتى تفنى » •

لنقل ان القديم ، فى مثل هذه الأقوال ، يكتسب قوة قاهرة ، باعتباره الأصل الثابت الذى ينبغى القياس عليه ، والذى يعد كل تباعد عنه تشويها له ، كما لاحظ أدونيس بحق فى «الثابت والمتحول»• ان هذا القديم لا يتطلب خلقا للمعقول بل اذعانا للمنقول • كما أن التسليم به يعنى اضفاء لون من التبرير ذى سطوة متعددة الأبعاد ، على علاقات يراد تثبيتها فى الحاضر بحجة مؤداها ان الانحراف عن الأصـل الثابت يولد خلـلا بفسـد ما هو قائم ، فيؤدى الى الفوضى والفساد • ويزيد

من قوة هذه الحجة الاعلاء من نقـاء القديم ، وتحويله الى جوهر نقى لا يتأثر بالزمان والمكـان . ولذلك كان أنصـار القديم ، فى الغناء ، يقولون (٥٣) « والغناء القديم ... تراه ىتكرر على مسـامعنا طول الزمن ، وفى كل وقت وأوان ، يتناقله المغنون من أوله الى هذه الغاية ، فلا تمله النفوس ولا تمجه الآذان ، ولا تخلقه الأيام . كل يوم يزداد حسنا وطراوة ، فمـا خرج من المحدث عن طريق القديم فقـل ما يستحلى ويحب » •

ان مثل هذه النظرة تفرغ الجديد من جدته ، وتجعـل الحداثة ـ اذا اعترف بها ـ مجرد تكرار لنفس الأصل المستمر كما هو عبر الزمان ، أو ، على أحسن الفروض ، مجرد اضـافة كمية وليست كيفية للقديم ، بل يمكن أن يقال ، بمنطق مخادع ، ان الجيد « البديع » من « الحديث » انما هو تكرار للقـديم ومتابعة له ، أما القبيح فهو التباعد الذى يمثل تشويها للأصل فينتهى الى الاغراق والاحالة • ولقد قال الأصمعى ( ـ ٢١٦هـ) عندما سئل عن المحدثين (٥٤) : « ما كان من حسن فقد سبقوا اليه ، وما كان من قبح فهو من عنـدهم » • وقبـل الأصمعى ، بوقت غير يسـير ، ذهب أبو عمرو بن العـلاء ( ـ ١٥٩ هـ ) الى أن المحدثين « كل على غيرهـم ، ان قالوا حسنا فقد سبقوا اليه ، وان قالوا قبيحـا فمن عندهم » • وبمثل هـذا المنطق المخادع يصبح الابتداع هو الاستثناء الذى تشوبه الريب ، ويصبح الاتباع هو القاعدة التى يجب ان تلتزم ومن ذا الذى يعرى من الاتباع ، فيما يقول أبو عمرو ابن العلاء ، ويتفرد بالاختراع والابتداع • ؟

ان الايمان بالقديم ، على هـذا النحو ، عند اللغويين والنقليين ، يعنى ايمانا بنموذج شعرى قبلى ، لا يمثل أقصى درجات النقاء اللغوى فحسب ، بل يمثل نموذجا لعالم مألوف لا تضطرب عناصره أو مكوناته ، ولا تتعقد أساليبه أو طرائق صياغته ، ولا تتداخل فيه المدركات والعناصر • ولذلك كان من الطبيعى أن ينظر هؤلاء فى حذر الى الشعر المحدث ، وأن يرتابوا فيما يحدثه من بديع • فرفع ابن الاعرابى شعاره الذى لم يتخل عنه ، وهو « القديم أحب الى • » (٥٥) ونفر من شعر المحدثين ، لأن أشعارهم سريعة الزوال ، لا يمكن أن يكون لها بقاء • أما اذا تورط والتبس عليه الأمر ، لمعابثة أنصـار الحداثة ، فلا بأس من الصيحة المشهورة : « خرق • خرق ! »

ولقد سخر الجاحظ ( ـ ٢٥٥ هـ ) المعتزلى من تذوق أمثال هؤلاء اللغويين للشعر ، وسخر الصولى ( ـ ٣٣٦ ) من عدم قدرتهم على فهم الشعر المحدث . ولعل هذه السخرية فضلا عن طغيان الحداثة ، هى التى دفعت المبرد ( ـ ٢٨٥هـ) وثعلبا ( ـ ٢٩١ ) الى محاولة التعرف على شعر أبى تمام بوجه خاص ، وشعر المحدثين بوجه عام ، فذهب المبرد الى صديقـه الأمير عبد الله بن المعتز ( ـ ٢٩٦ هـ ) يستمد منه العـون على الفهم • وقدم فى كتابه ـ الضائع ـ « الروضة » مختارات من شعر المحدثين ، من أبى نواس « فمن كان فى زمـانه وانسحب على ذيله » . وذهب ثعلب الى أصدقائه من بنى نوبخت ليختاروا له الجيد من شعر أبى تمـام ، وليشرحوا له غريبه وغامضه . ومع ذلك ظل كلاهما أقرب الى القديم ، رغم محاولتهما تفهم الشعر المحدث ، فظل ثعلب عاجزا عن تمثل أبى تمـام ، وظل المبرد أقرب الى البحترى ، والى القديم بعامة . خصوصا عندما يضيق بما أسماه « سخف كلام المحدثين » حيث يجمع شعرهم «ما بين كفر ولحن» .

## - ٦ -

ان نفى مفهوم القديم الثابت ، على هذا النحو ، يتطلب نفيا لكل ما يرتبط به من تمسك بالنقل والتقليد . ونفى التقليد والنقل لا يتم الا بتأكيد العقل . وعندما نؤكد العقل ، نبدأ بتعلم الشك ، على نحو ما نادى النظام ( - ٢٢٠ هـ ) المعتزلى . واذا تعلمنا الشك ناقشنا هذا الثبات المستمر للقديم ، وأعدنا النظر فى صحته ، بل فى اعتباره الأصل الذى يقاس عليه . ان العقل يسعى الى اكتمال المعرفة . واكتمال المعرفة لا يمكن أن يتحقق بالنقل أو التقليد ، لأن الأول الغاء لوجود الناقل ، والثانى الغاء لعقله ، فكلاهما اتباع من غير نظر أو تأمل .

وأهم من ذلك أن تأكيد العقل يقود الى الاختيار ، وبالتالى القبول او الرفض . ولن يصبح القديم ، فى هذه الحالة ، جوهرا نفليا ، اكتمل ، دفعة واحدة أو دفعات ، فى الماضى ، فلم يبق سوى تكراره ، وانما يصبح القديم بعض خبرة النوع الانسانى التى تقبل احتمالات الزيادة والتطور ، أو التغير والتحول . كما تصبح هذه الخبرة ، لو استخدمنا عبارات فيلسوف مثل الكندى ، حلقة من حلقات تتميم النوع الانسانى وحرى بنا ، اذا كنا حراصا على تتميم نوعنا ، اذ الحق فى ذلك ، فيما يقول الكندى ، أن نبدأ مما قاله القدماء ، لا على سبيل تكراره ، باعتباره الأكمل والأنقى ، بل على سبيل « تتميم ما لم يقولوا فيه قولا تاما ، على مجرى عادة اللسان وسنة الزمان » (٥٦) ومن المؤكد أننا لن نتمم ما قاله القدماء لو بدأنا منهم ، باعتبارهم البداية المطلقة ، فمثل هذا الفهم الغاء للحاضر ، وانما يكتمل « تتميم » النوع الانسانى ، لو بدأنا من الحاضر نفسه ، ونظرنا الى ما قاله القدماء من منظور « سنة الزمان » الذى نعيشه . وعندئذ لن يصبح الحاضر مجرد اسقاط أو تكرار آلى للماضى ، بل يصبح الحاضر قوة موجهة فى اعادة النظر الى الماضى .

وبقدر ما تشير عبارات الكندى ، فى هذا السياق ، الى وعيه بدور العقل المحدث فى عصره ، فانها تفتح السبيل مع بقية تعاليم الاعتزال ، أمام هذا العقل ليعيد النظر فى كل شىء ، مثلما تفتح السبيل أمامه للاضافة الكيفية ، التى تنطلق من سنة الزمان . يضاف الى ذلك أنها توسع رقعة التراث أمام هذا العقل ، فلا تقصر الماضى على العرب فحسب ، بل تمتد به ليشمل أمما مباينة للعرب وأجناسا قاصية عنهم .

وبمثل هذا النحو من التفكير لن يكون الحسن مقصورا على القديم والقبيح مقصورا على الحديث ، أو يكون الحسن من الحديث تكرارا للقديم . بل يصبح الحديث من قبيل ما هو متمم للنوع الانسانى ، ويصبح اللاحق مضيفا الى المتقدم ، بل يصبح ابتداعه شرطا لانتمائه الى النوع الانسانى ، فلا يفارق ابتداعه ، فى النهاية ، « سنة الزمان » فيما يقول الكندى ، أو « جدة الزمان » فيما يقول أبو نواس .

وبمثل هذا النحو من التفكير ، أيضا ، لن يكون علم « العرب » - وحده - هو « العلم الظاهر للعيان ، الصادق عند الامتحان » ، على نحو يغدو معه الشعر العربى القديم منطويا على « الحكم المضارعة لحكم الفلاسفة » ، فيما يقول ابن قتيبة (٥٧) ( - ٢٧٦ هـ ) الذى يرفع شعار « التقليد أربح لك » ، بل يصبح العلم مرتبطا بالحق أو الحقيقة . والحق يعلو على الجنس ، أو التعصب للعرق ، وينبغى - فيما يقول الكندى ( - ٢٥٢ هـ ) الذى عاصر ابن قتيبة - أن لا نستحى من الحق ، واقتناء الحق من أين أتى ، « وان أتى من الأجناس القاصية عنا والأمم المباينة لنا ، فانه لا شىء أولى بطالب الحق من الحق ، وليس ينبغى بخس الحق ولا تصغير قائله ولا الآتى به . فلا أحد بخس بالحق ، بل كل يشرفه الحق (٥٨) » . وعندئذ لن يصبح الاقتصار على القديم من شعر العرب كافيا للحكم على الشعر ، أو يصبح الاقتصار على القديم من الغناء العربى كافيا للحكم على الغناء ، بل يصبح التعرف على تراث الأمم الأخرى ( علوم الأعاجم ) أمرا لازما لا تكتمل عملية النقد دونه .

ان هذا النحو من التفكير ، باختصار ، يدمر ثبات القديم فى الشعر والغناء والموسيقى ، مثلما يدمر مفهوم التقليد والنقل المقيد لحركة العقل فى الفكر ، فيزيح كل ما يعوق الحداثة من قيود ، ويؤسسها باعتبارها ادراكا شاملا يضم الفكر والفنون معا .

ومن المؤكد أن تصاعد الحداثة فى الشعر ، اذا شئنا التخصيص ، ما كان يمكن أن يتم لو لم يتواز مع تصاعد الحداثة فى الفكر . لقد مثل المعتزلة والفلاسفة المستوى الفكرى من الحداثة ، مثلما مثل بشار وصالح وأبو نواس وأبو تمام المستوى الابداعى لها فى الشعر . ولقد شارك الفلاسفة والمعتزلة فى النشاط الابداعى للشعر . ولم يكن من قبيل المصادفة أن تختلط أشعار النظام المعتزلى بأشعار أبى نواس الشاعر ، أو تتجاوب شكاية الكندى الشعرية - بعد سقوط المعتزلة أثر الانقلاب السنى للمتوكل ( ٢٣٢ - ٢٤٧ هـ ) - مع شكاية صالح بن عبد القدوس من جهلاء عصره . يضاف الى ذلك أن المعتزلة والمتفلسفة ساهموا فى توجيه النشاط الادبى المتميز للحداثة ، بترجمة تراث الأمم الأخرى وشرحه ( الهند . اليونان . فارس ) والتعريف به ، فيما يتصل بالبلاغة والنقد ، والخطابة والشعر ، كما كان لهم فضلا عن ذلك ، مواقفهم النقدية من نشاط الشعراء المحدثين وتأصيلهم للجوانب الأصيلة فيه .

ولقد كان الشعراء المحدثون ، بدورهم ، وثيقى الصلة بمفكرى الاعتزال والفلسفة ولم يكن من قبيل المصادفة أن يتقارب واصل بن عطاء ( - ١٣١ هـ ) وعمرو بن عبيد ( - ١٤٤ هـ ) مع صالح بن عبد القدوس وبشار بن برد . فى النشأة الفكرية ، وأن يشتركوا جميعا ، فى جدل فكرى ، انتهى بواصل وعمرو الى تأسيس الاعتزال ، وانتهى ببشار وصالح الى تأسيس مذهب محدث فى الشعر (٥٩) . ولم يكن من قبيل المصادفة ، أيضا ، أن يتقارب ابراهيم النظام مع أبى نواس فى النشأة . صحيح أن السبل اختلفت بهما بعد ذلك ، فتحول النظام الى الكلام - الاعتزال - وتحول النواسى الى الشعر (٦٠) ، واختصما فيما يقال ، ولكن الشك ظل قاسما مشتركا فيما بينهما ، فأكد النظام مبدأ الشك فى التراث الاعتزالى على نحو لم يسبق اليه ، وفتح النواسى أبواب القصيدة المحدثة للشك ، فى التصورات الاجتماعية والمقولات الفكرية والدينية المتعارف عليها ، على نحو لم يسبق اليه أيضا .

ان مبدأ الشك الذى أكده المعتزلة ساعد على فتح الأبواب المغلقة أمام الشعراء المحدثين ، وحرر الشاعر ، داخليا من قيود النقل والتقليد . ولذلك كان لصالح بن عبد القدوس كتاب يفخر به ، فيما يقال ، اسمه « كتاب الشكوك » لا يمكن

أن نفصله ، رغم ضياعه ، **عما يقوله النظام من أن « الشـك أقرب اليك من الجاحد ولم يكن يقين قط حتى صار فيه شك، ولم ينتقل أحد من اعتقاد الى اعتقاد غيره حتى يكون بينهما حال شك »** (٦١) **صحيح أن واصلا بن عطاء ، صديق بشار** القديم ، وممدوحه ، **تنكر لصداقته مع الشاعر ، يوم أن تمرد** بشار على المسلمات التى تجمع بينهما ، فهاجم الصديق المتكلم صديقه الشاعر ، بل هدد حياته ، حتى أخرجه من البصرة . وصحيح ، أيضا ، **أن النظام هاجم النواسى لمجونه** ، واختلف **معه فى مفهوم « العفـو »** . **ولكن هل كان يستطيع بشار والنواسى خوض المجالات الخطرة دينيـا واجتماعيـا ، لولا مشاركتهم فى بنية فكرية أشـمل أسسها المعتزلة والفلاسفة فى مواجهة بنية النقل ؟**

ولقد أبدع أبو تمام أهم شعره **فى مناخ اعتزالى واضح** ساد منذ تولى المأمون وامتد حتى نهـايه عهـد الواثق ، وبين هذين العهدين ، **وفى رجـاله الذين تأثـروا بالاعتزال** كتب **أبو تمام** أهم قصائده ، وتعرف ، فضلا عن فكر المعتزلة ، الى فكر أول فيلسوف عربى ، وأول **شارح لكتاب الشعر الأرسطى** وأعنى الكندى الذى عاصر أبا تمام فى النشاط ، **بل نقـده** فى مجلس المعتصم ، ولذلك حصر الآمدى أنصار أبى تمام فى « من يميل الى التدقيق وفلسفى الكلام » وقرن هذا الحصر بتمييز شعر أبى تمام ، لأن « **شعره لا يشبه شعر الأوائل ، ولا على طريقتهم** . » (٦٢)

## - ٧ -

ان هذا التجاوب **والتداخل بين المستوى الفكرى والابداعى من الحداثة أدى الى تأسيس ما يمكن أن نسميه «النقد المحدث»** فى مقابل « **النقد القديم** » . واذا كان اللغويون والنقليون من **أهل السنة يمثلون النقد القديم فان المعتزلة والفلاسـفة هـم الذين صاغوا أصول النقد الحديث** .

**ويرتد الفارق الاساسى بين النقدين الى جذر الحركة** فى العملية النقدية نفسها . ان النقد الأول ( القديم ) نقد نقلى ، يبدأ وينتهى بالقياس على الماضى ، أو ــ بعبارة أدق ــ اسقاط الماضى على الحاضر ، على نحو يخلع القيمة على المتشابـه مع الماضى ، ويسلبها من المخالف له ، **مما يؤدى الى الغاء أى وجود فعلى للحاضر ، والعجز عن ادراك أى أصيل فيه** ، أما النقـد **الثانى ( المحدث ) فنقد عقلى ، يبدأ من الحاضر نفسـه ، ليحاول اكتشاف انتاجه وتحليله وتبريره ، لينتهى الى ادراك قيمته ، مما يمكنه من تقبل الأصيل من الحاضر** ، باعتبـاره محاولة تتميم لابد منها ، **واضافة تستحق الوصف بالقيمة ، لذاتها وفى ذاتها** .

واذا كان الناقد النقلى يعتمد على ما ينقل من أحكام ، أو يخبطه من انطباعات ، فان الناقد العقلى يعتمد على ما يعقل من خواص ، وما يستنبط من معايير . انه ناقد يبحث عن جوهر الشعر ، فى ذاته ، **بغض النظر عن التعصب القبلى لزمن القائل أو شخصه** . والبحث عن جوهر الشعر يقود ، ضمنا ، الى **صياغة معيار للقيمة ، أعنى معيارا يجرده العقل من القصائد القديمة والحديثة على السواء ، ليعود العقل فيجعل منه أساسا للتحليل والحكم** . صحيح أن حركة العقل ، فى هذه العملية ، تظل موجهة بقوة الحاضر وسطوة جدة الزمان ، الا أنهـا ، **بسبب تجريدها** ، تنتهى الى قواعد ذات صبغة موضوعية ،

**عندما تسـتخلص من المحدث** ، فى الحاضر ، خصـائصه الأساسية التى تميزه عن الأصـيل من القديم من ناحية ، وتصله بـه فى نفس الوقت ، مما يؤدى الى أن يرتبط نفى القيمة ، أو اثباتها ، بأصول تحدد الحسن والقبيح من الشعر ، **بغض النظر عن الزمان والمكان** .

ولقد دعم الفكر الاعتزالى الأساس النظرى للنقد العقلى ، وذلك بتأكيد مبدأ « الحسن والقبح العقليين » . ان هذا المبدأ **ينفى** ، على المستوى النقدى ، **الاعلاء من القديم لمجرد القدم** ، والتهوين من المحدث لمجرد الحداثة ، ويرد عنصر القيمة فى الشعر الى أصول عقلية ثابتة ، ملازمة لصفات الحسن والقبح ، بغض النظر عن الزمان والمكان ، أو التصورات النقلية . وكما **يدعم هذا المبدأ الاساس الموضوعى للنقد ، فيتجاوز به اطار الانطباعات والاهواء الى اطار التصورات والمفاهيم** ، فانه يؤسس مبررا عقلانيا للحداثة ، **يجعلها متأبية على الهجوم ، وقادرة** على الوجود .

ومن هذه الزاوية كان الجاحظ المعتزلى أول من نصـر الشعر المحدث **على أساس عقلى راسخ** . لقد رد الجودة الى **خصائص عقلية يمكن تلخيصها فى مبدأى « الصـياغة » و « التصوير »** . والصياغة **مبدأ يلمح الانتظام اللغـوى** الفريد لأبيات الشعر (٦٢) ، منفردة « كأن البيت بأسـره كلمة واحدة ، وكأن الكلمة بأسرها حرف واحد » ، ومتصـلة يجمع بينها قران ، يصل بين الأبيات جميعا . ويؤدى هـذا المبدا الى التسليم باستحالة ترجمة الشعر من لغة الى أخرى ، والتسليم بأن لكل شاعر الفاظا بأعيانها يلهج بها « ويديرهـا فى كلامه ، **وان كان واسع العلم ، غزير المعانى ، كثير اللفظ** ، أما التصوير فهو **مبدأ يلمح الخاصـية النوعية للشعر** ، من زاوية التقديم الحسى للمعنى ، **مما يؤكد تجاوز الشعر لمجرد** نظم الحكم الأخلاقية ، **أو المغزى الدينى المتعارف عليه** ، وبالتالى **اختلاف الشعر عن النقل الحرفى للمعطيات** ، بل التقاطـه للممكن منها ، وتأنيه ازاء الصفة التى تشبع فينتج عنهـا طرفان ، **يعلوان على الفهم الحرفى للصدق والكذب** (٦٤) . **وبهذين المبدأين تتجلى العلاقة بين الشعر والفنون** ، وتتكشف **الخصائص الجذرية التى تصل ما بين الشعر والموسيقى والغناء** من ناحية وما بين الشعر والتصوير من ناحية ثانية ، **من زاوية التشكيل الذى يؤسس معيارا للقيمة فى الجميع** . باختصار **تتحدد قيمة الحسن ، فى مقابل القبيح تحددا يتجاوز الزمان** ويسوى بين القديم **والحديث** ، من حيث هما شعر .

ولذلك يسخر الجاحظ من اللغويين مؤكدا أن من يرفض شعر المحدثين لا يعدو أن يكون « راوية غير بصير بجوهـر **ما يروى . ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان وفى أى زمن كان . » (٦٥) ويوازن بين قصيدة للنواسى والمهلهل** فيفضل الأول ( المحدث ) على الثانى ( القديم ) (٦٦) . **يذهب الى تأكيد قيمة النواسى على أساس جودة السبك والحذق بالصنعة « وان تأملت شعره فضلته الا أن تعترض عليـك فيه العصبية** ، أو ترى أن أهل البدو أبدا أشعر ، وأن المولدين **لا يقاربونهم فى شىء ، فان اعترض هذا الباب عليك فانـك لا تبصر الحق من الباطل** . » (٦٧)

وبمثل هذا الفهم لمبدأ الحسن والقبح ، يمكن الدفاع عن مخالفة شاعر كأبى تمام للقدماء ، **على أساس أن المهم فى الشعر** هو الجودة لا المتابعة . **والجودة يمكن أن تقترن بالتصـورات**

الجديدة ، أو بما أسماه الآمدى « دقيق المعانى وفلسفى الكلام » • وما دام العقل يأتى فى المرتبة الاولى سابقا على النقل ، فالإجتهاد فى الشعر ، والسعى وراء تصورات جديدة مخالفة للقديم، أجدى على الشاعر من متابعة بلاغة الأطلال. ويقترن الحماس للابتكار والابتداع ، فى هذا السياق بحماس البحث عن آفاق فكرية مغايرة ، وجدها انصار ابى تمام فى شاعرهم ، فجعلوه قمة مذهب جديد ألحوا على حداثته ، ووصفوا الشاعر نفسه بأنه « رب المعانى المبتكرة ، حتى أنه لا يوجد أحد من الشعراء يعمل المعانى ويخترعها ، ويتكىء على نفسه فيها ، أكثر من أبى تمام » (٦٨) ومما يقوى هذا الحماس أن أبا تمام نفسه كان لايركن الى الادراك المألوف بل يعيد تشكيل الأشياء فى استعارات توقع العقل النقلى فى شراك عدم الفهم ، لكنها كانت تخايل الطليعة المحدثة من أبناء عصره بآفاق باهرة . ولقد اشار أبو تمام ، نفسه الى هذه الآفاق عندما قال : (٦٩)

**سأجهد حتى أبلغ الشعر شأوه**
**وان كان لى طوعا ولست بجاهد**

وترتبط هذه الآفاق فى شعر أبى تمام ، وبقية أقرانه ، فى زاوية من زواياها ، بالغاء الهوة الشكلية بين الشعر والفكر والانتقال بالقصيدة من منطقة الدعاية والتسلية الى منطقة التأمل ، مما يؤدى ، على المستوى النقدى ، الى طرح الوظيفة المعرفية للشعر ، واعادة تحديده من زاويتها .

ومن المؤكد أن الشعر لم يعد ، عند أنصار الحداثة ، مجرد وثيقة لغوية تستمد منها معارف تتصل بالماضى ، أو قواعد اللغة • لقد أصبح له دوره المعرفى فى توجيه الحاضر والكشف عن جوانبه . ولقد طرح المعتزلة هذا الدور للشعر عندما أكدوا ، على لسان الجاحظ ، أن الشعر ليس من الأرفاق والعلوم التطبيقية، وأن نفعه مقصورعلى أهله. وتلكعبارات لايمكن أن تفهم فهما موجبا الا اذا قرنت بسياق تقسيم طبقات العلم عند معتزلى آخر هو أبو العباس الناشىء ( ــ ٢٩٣ هـ ) ان الشعر ، عند أبى العباس ، يشارك الموسيقى فى قيمته المعرفية ، ولذلك فهو بعض علوم الفلسفة ، ولكن الشعر يعلو بمحتواه المعرفى على بقية علوم الفلسفة « واذا كانت اللحون ، عند الفلاسفة ، أعظم أركان العمل الذى هو أحد قسمى الفلسفة ، وجدنا الشعر أقدم من لحنه لا محالة ، فكان أعظم من الذى هو أعظم أركان الفلسفة » (٧٠)

ان تأكيدالقيمة المعرفية للشعر، على هذا النحو، يقود الى تأكيد أن «الشاعر العالم أفضل من الشاعر غير العالم» (٧١) وصفه العالم، هنا، تشير الى الفكر باعتباره خاصية متميزة لشاعر يتأمل الأشياء ، ويفيد فى تأملها من الفلسفة ، مما يمنحه قدرة أكبر على اكتشاف معطيات عالمه ، وادراكعلاقاتها المتشابكة • ولعل هذا ما كان يعنيه النواسى عندما قال ساخرا ـ كعادته ـ : «ألست من الفلاسفة الكبار ؟» ٧٢١

ولكن خوض الشاعر فى مجال الفكر لابد ان يثير قضية الفكر الشعرى والفرق بينه وبين الفكر الفلسفى ، كما يطرح السؤال المهم عن الفرق بين الشاعر والفيلسوف • لقد أثار شعر صالح بن عبدالقدوس هذهالقضية، لاول مرةفى التراث النقدى، فانتهى الجاحظ الىالتمييز بين نظم الفكر ومعاناته وروى عن أساتذته قولهم :« لو أن شعر صالح بن عبد المدرس •• كان مفرقا فى أشعار كثيرة لصارت تلك الأشعار أرفع مما هى عليه بطبقات » • وكان الجاحظ يعنى بذلك ان صالحا أثقل قصائده بالأمثال ، وان الأمثال تلخص الفكر ، فتعرض هيكله المجرد فحسب ، أما الشعر فهو تصوير يتحول فيه الفكر المجرد الى معطيات حسية ذات محتوى انفعالى ، ولذلك تفقد القصيدة قيمتها « اذا كانت كلها أمثالا » •

وما يقال عن الفكر لابد وان يقال عن علاقة الشعر بمصطلح الفلسفة ، خصوصا بعد ان اصبحت لغة الفلسفة بعض نسيج المعجم الشعرى عند الشاعر المحدث • ان الأمر هنا ، يرتد الى ادراك جديد لابد أن يؤديه لفظ جديد • ولغة الفلسفة يمكن أن تدخل فى الشعر ، اذا اندمجت فى سياقه واذا كانت الأسماء المعتادة قد «عجزت عن اتساع المعانى». لذلك وسمت محاولة أبى نواس بالظرف ، عندما استخدم الفاظ المتكلمين فى شعره ، بل امتدت الصفة فشملت بقية المحدثين « فى كل ما قالوه على جهة التظرف والتملح » (٧٤) قد يعكر مفهوم التظرف والتملح على بعض الجوانب الثرية للقضية ، لكن معالجة القضية ، فى ذاتها • تكشف عن ادراك نقدى محدث ، يحاول أن يستوعب قضايا الحداثة ويبررها •

على أن القيمة المعرفية للشعر ، والصلة المتصاعدة بينه وبين الفكر ، أو الفلسفة ، لابد أن تطرح قضية « الغموض » فى الشعر • ان معاناة الشاعر المحدث لكثير من الافكار والتصورات ، كان يعنى طرحا لمعان ، وصفت بأنها فلسفية مرة ، وانها تستخرج بالغوص والفكرة مرة أخرى • وأيا كانت التسمية فانها تشيرالى محاولة شاعر يكتشف عوالم جديدة ويعيد النظر فى كل شىء ، باحثا عن المعنى والدلالة . وعندما يصبح الحاضر معقدا ، ويفشل الادراك السطحى فى اكتشاف المعمى ، أو اقتناصه فى لغة المسمى ، يصبح الغموض شرطا من شروط الحداثة •

ولكن غموض الشعر يمكن أن يكون موضع ريبة ، تدفع المتحمس الى التردد ، خاصة اذا تأثر بما قيل عن الوضوح وجمال « المعنى المكشوف » • على أن هذه الريبة تنتفى اذا استند الاعجاب بشاعر غامض ، مثل أبى تمام ، الى بعض ما نقله المتفلسفة عن التراث النقدى السابق على العرب ، وبخاصة بعض ما ترجم من كتاب الخطابة لأرسطو ، وقد ترجم فى فترة باكرة ، يمكن أن ترجع الى أواخر القرن الثانى للهجرة • فى هذا الكتاب نجد المترجم يقول بوضوح (٧٥) ينبغى أن نهب اللغة مظهرا غريبا ، فان العجيبات انما تكن من البعيدات ، وما يحدث العجب يحدث اللذة • » كما يقول(٧٦) « لا ينجح أيضا الذين يقولون التفكيرات السخيفة • وقد أعنى بالسخيفة تلك التى هى مكشوفة بينة لكل أحد ، لا يحتاج الى أن يفحص عنها • » وأهم من ذلك كله الحديث عن اللذة وكيفية الوصول اليها ، حيث يقول المترجم (٧٧) : « ونبلغ هذه الغاية اذا كان الفكر خارجا عن المألوف ، غير متفق مع الآراء الجارية » • ان مثل هذه الأقاويل تدعم مبدأ نقديا جديدا ، تستند اليه الحداثة فى تبريرها لغموض شعرها •

وعلى اساس من هذا المبدأ يصبح الخروج على المألوف مبررا نقديا ، لانه قد ارتبط بطلب الجودة وتحقيق اللذة العقلية ، كما تصبح الغرابة أو الغموض خاصية لكل شعر محدث ، تناقض ، بذاتها ، التفكيرات السخيفة ، خاصة عندما تقترن « السخافة » بالفكر « المكشوف » الواضح للجميع

وبذلك كله يمكن أن يقال (٧٨) : « أفخر الشعر ماغمض فلم يعطك غرضه الا بعد مماطلة منه ٠»

ان التمسك بهذا الفهم الجديد الذى يقرن الجودة بالغموض هو الذى دفع المحدثين من النقاد الى السخرية من النقليين ، وبالتالى القول بأن اللغويين لم يجدوا فى شعر المحدثين ، منذ عهد بشار ، ائمة كائمتهم فى الشعر القديم، يفسرون لهم غامض الشعر المحدث ، ويمهدون لهم الطريق الى فهم جوانبه ، فقصروا فى الفهم ووقعوا فى الجهل ، فعادوا الشعر المحدث ، لأنهم لم يحيطوا به علما ٠ والانسان ، فيما يقول الصولى ، عدو ما جهل ، « ولو سكت من لا يدرى لاستراح الناس ٠ »

## هوامش

(١) طبقات ابن المعتز ( ط ٠ المعارف ) ص ٢٤ والموشح ( ت ٠ البجاوى ) ص ٣٩٢

(٢) الكامل للمبرد ( ت أبو الفضل ابراهيم ) ٣/٢ واخبار أبى تمام ( ط ٠ لجنة التاليف ) ص ١٧ وطبقات ابن المعتز ٠ ص ٨٧

(٣) الموشح/٤٤٠ ، ٤٦٥

(٤) لسان العرب ، مادة « حدث » وكشاف الفنون ( ط٠خياط ) ٧٩/٢ ، ٢٧٨

(٥) أمالى المرتضى ( ط٠ الحلبى ) ١٤٥/١ وقارن بطبقات ابن المعتز/٩١ – ٩٢

(٦) كليلة ودمنة ( ط ٠ بيروت ١٩٧٢ ) ص ١٨

(٧) قارن بين ماجاء عند الجاحظ ، على سبيل المثال ، فى البيان والتبيين ( ت ٠ هارون ) ٥/١ – ٦ ، ١٩٤ – ١٩٧ ، ٢٧٠ – ٢٧٢ وما جاء فى كليلة ودمنة/ ٢٨ – ٢٩ ، ٥٤ – ٥٥

(٨) البيان والتبيين ٢٢/٤

(٩) ديوان أبى نواس ( ت ٠ أحمد الغزالى ) ص ٦٢٠

(١٠) المرجع السابق/٦٠٤

(١١) المرجع السابق/٦٣٩

(١٢) المرجع السابق/٦٠٠

(١٣) المرجع السابق/٢٢٠

(١٤) المرجع السابق/٥١٩ حيث يقول :

هذا زمان القرود فاخضع
وكن لهم سامعا مطيعا

(١٥) المرجع السابق/٣٩٤

(١٦) ديوان أبى تمام ( ط ٠ المعارف ) ١٠٤/٢

(١٧) المرجع السابق ٣٣٦/١

(١٨) ديوان بشار ( ط ٠ لجنة التاليف ) ١٣٧/٤

(١٩) ديوان أبى نواس/٤٧٣

(٢٠) ديوان أبى تمام ٢٧٣/٢

(٢١) ديوان أبى تمام ٩٠/١

(٢٢) ديوان أبى تمام ٣٨٢/١

(٢٣) ديوان أبى نواس/٥٧

(٢٤) ديوان أبى تمام ٣٩٣/١

(٢٥) ديوان أبى تمام ٢٥٩/١

(٢٦) ديوان أبى تمام ١٦٠/٢

(٢٧) يقول أبو تمام : ( د ٥٥٢/٤ وقارن بنفسه ٣٠٩/٢ ، ٥٢٢/٤ ، ٥٧٠ )

اذا قصدت لشأو خلت انى قد
أدركته أدركتنى حرفة الأدب

بغربة كاغتراب الجود ان برقت
بأوبة ودقت بالخلف والكذب

(٢٨) يقول أبو تمام :

غريبة تؤنس الآداب وحشتها
فما تحل على قلب فترتحل ٢٠/٣

غرائب لاقت فى فنائك أنسها
من المجد فهى الآن غير غرائب ٢١٤/١

السية وحشية كثرت بها
حركات أهل الأرض فهى سكون ٣٢٩/٣

خذها مغربة فى الأرض آنسة
بكل فهم غريب حين تغترب ٢٥٨/١

يغدون مغتربات فى البلاد فما
يزلن يؤنسن فى الآفاق مغتربا ٢٣٨/١

(٢٩) ديوان أبى تمام ٢٨٨/١

(٣٠) ديوان أبى تمام ٢١٤/١ ، ٩٠/١

(٣١) زهر الآداب ( ط زكى مبارك ) ١٥١/١

(٣٢) ديوان أبى تمام ٣٤٩/٢

(٣٣) ديوان أبى تمام ٣٣١/٣

(٣٤) ديوان أبى تمام ٢٠٦/٢

(٣٥) ديوان أبى تمام ١٧٩/٣

(٣٦) ديوان أبى تمام ٥٨٣/٤ – ٥٨٤

(٣٧) ديوان أبى تمام ٩٦/١

(٣٨) ديوان أبى تمام ٣٢٩/٣

(٣٩) ديوان أبى تمام ٢٠٦/٣

(٤٠) ديوان أبى تمام ٣٥٠/٢

(٤١) ديوان أبى تمام ٣٤٩/٢ ، ٤٤٠/٤

(٤٢) ديوان أبى نواس/٢٦٤

(٤٣) ديوان بشار ٧١/٤

(٤٤) الأغانى ( ط ٠ دار الكتب ) ٢٤١/٣ – ٢٤٢

(٤٥) رسائل الجاحظ ( ت ٠ هارون ) ٢/ ١٦٠

(٤٦) الحيوان ( ت ٠ هارون ) ٣/ ١٣٢

(٤٧) مؤلفات الكندى الموسيقية (ت ٠ زكريا يوسف) ص ١٠٤ ـ ١٠٥

(٤٨) ديوان أبى تمام ٤/ ٥٩٣

(٤٩) تاويل مختلف الحديث لابن قتيبة ( مطبعة كردستان ) ص ٧٠ ، ٧٨

(٥٠) راجع الأغانى ٥/ ٢٣٢ وما بعدهـا ، ٣/ ١٥٥ ، والموشح/ ٤٠٨ ـ ٤٠٩ ، ٥٠٢

(٥١) كمال أدب الغناء ( ت ٠ غطاس خشبة ) ص ٣٠

(٥٢) الموشح/ ٣٨٤ ، وأخبار أبى تمام/ ٢٤٤

(٥٣) كمال أدب الغناء/ ٣٠

(٥٤) الأغانى ( ط ٠ الساسى ) ١٦/ ١٣ والرسـالة الموضحة ( ت ٠ محمد نجم ) ١٤٣

(٥٥) الموشح/ ٣٨٤ واخبار أبى تمام/ ١٧٦

(٥٦) رسائل الكندى الفلسفية ( ت ٠ أبو ريدة ) ١/ ١٠٣

(٥٧) مقدمة الأنواء لابن قتيبة ، والشعر والشعراء ( ت ٠ شاكر ) ١/ ١٠٣

(٥٨) رسائل الكندى ١/ ١٠٣

(٥٩) قارن بالأغانى ٣/ ١٤٦

(٦٠) فى طبقات ابن المعتز ( ص : ٢٧٢ ) « كان مذهب النظام فى أول أمره الشعر وانتقل الى الكلام ومذهب أبى نواس الكلام وانتقل الى الشعر » ٠ وقارن بديوان أبى نواس/ ٥٣٠ ، ٢٦٥

(٦١) الحيوان ٦/ ١١

(٦٢) الموازنة للآمدى ( ت ٠ السيد صقر ) ١/ ٤ ـ ٥

(٦٣) راجع الحيوان ١/ ٧٥ ، ٣/ ٣٣٦

(٦٤) الحيوان ٣/ ١٣٠ ، ٥/ ١٧٤ ـ ١٧٥ ، والبيان ٤/ ٢٤

(٦٥) المرجع السابق ٣/ ١٣٠

(٦٦) المرجع السابق ٣/ ١٢٩

(٦٧) المرجع السابق ٢/ ٢٧

(٦٨) أخبار أبى تمام/ ٥٣

(٦٩) ديوان أبى تمام ٢/ ٧٧

(٧٠) العمدة لابن رشيق (ط محيى الدين عبد الحميد) ١/ ٢٥ ـ ٢٦

(٧١) الموازنة ١/ ٢٥

(٧٢) ديوان أبى نواس/ ٢٦٥

(٧٣) البيان والتبيين ١/ ٢٠٦

(٧٤) المرجع السابق ١/ ١٤١

(٧٥) الترجمة العربية القديمة للخطابة ( ت ٠ عبد الرحمن بدوى )/ ٧٦

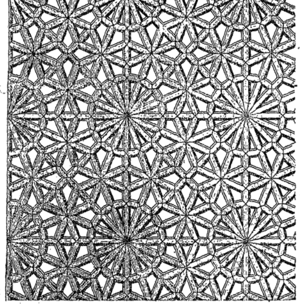
(٧٦) المرجع السابق/ ٢١٣

(٧٧) المرجع السابق/ ٢٢٠

(٧٨) المثل السائر لابن الأثير (ت ٠ الحوفى) ٤/ ٦ ـ ٧



نظـرة نقـديـة



# التراث اللغوي العربي

الدكتور تمام حسان

**أولا : النحو :**

كانت الدوافع التى دفعت الى الدراسات اللغوية فى التراث العربى متعددة ومتنوعة · فلقد كان منها ما هو دينى وما هو قومى وما هو سياسى واجتماعى · ونستطيع ان نسوق طائفة من هذه الدوافع التى سيكون الالمام بها عونا لنا على فهم بعض الأمور التى سنوردها فيما بعد .

١ ــ كان المسلمون وما يزالون حراصا على ضبط النص القرآنى والحفاظ عليه ان يتطرق اليه تحريف فى بنية الكلمات او لحن فى اعرابها أو لبس من أى نوع فى معانى الجمل · فلما اتسعت الفتوح الاسلامية وشاعت مخالطة العرب لابناء الامم المغلوبة حدث ما كان لابد ان يحدث من ضعف الملكات اللغوية عند العرب وشاع الخطأ فى تلاوة القرآن ففزع أولو الامر من المسلمين الى ضبط النص القرآنى بالشكل · ولقد قام أبو الاسود الدؤلى بهذا الضبط بالشكل وقصة ذلك معروفة ومشهورة · وهنا استطيع ان ازعم ان صنه ابى الاسود بنشأة النحو تكاد تعدو قيامه بهذا الضبط وأن القيمة الحقيقيه لهذا العمل تتمثل فى اختراع اسماء للحركات والسكون لأن هذه الاسماء يسرت لخلفاء أبى الاسود ادراك الاطراد فى ظاهرة الاعراب واقامة دراسة نظرية لها · ومن هنا جاء النحو مبنيا على الاعراب والعامل .

٢ ــ فتح الله على العرب أراضى لم يطأوها من قبل وكان لشعوب البلاد المفتوحة ثقافات لم يكن للعرب مثلها . وقد دخل العرب الى هذه البلاد وفى أيديهم كتاب الله يريدون ان يبلغوه للأمم بالحكمة والموعظة الحسنة وليس بمجرد القهر وحد السيف . وكان على العربى اما أن يستكين ويجلس من أبناء الامم المغلوبة مجلس التلميذ فيتلقى منهم ثقافات تتعارض مع دعوته التى يدعو لها واما ان ينشىء لنفسه ثقافة يعتز بها كما يعتز هؤلاء بثقافاتهم ويكون بها أستاذا لهؤلاء المغلوبين الذين كان لابد لهم من تعلم ما فى أيدى الغالبين ليستطيعوا أن يكيفوا مستقبلهم بكيفية هذا الكيان الجديد الذى جمع

# ● التراث اللغوى العربى

الغالب والمغلوب فى زمالة واحدة — كيان الدولة الاسلامية . وهكذا نشأت الدراسات اللغوية لتكون بذرة الثقافة الجديدة .

٣ — اذا كان أبو الأسود قد بدأ بضبط المصحف فان خلفاءه هم الذين أنشأوا النحو : وقد كانت الفترة التى تلت موت أبى الاسود فترة بناء القواعد المفردة فى بنية نحوية كلية حتى اكتمل البناء بعبد الله بن أبى اسحق الحضرمى الذى كان « أول من بعج النحو ومد القياس وشرح العلل » (١) . وبهذه الاولية يعتبر ابن ابى اسحق هو المؤسس الحقيقى للنحو العربى وهو الذى فصل ما بين النحو ( او العربية كما كانوا يسمونه أحيانا ) وبين اللغة أو المتن ( أو فقه اللغة كما نعرفه الآن ) . فلقد سأله يونس عن كلمة « السويق » ( والمقصود بها دقيق الحنطة ) هل ينطقها احد من العرب بالضاد ؟ فأجابه الحضرمى : نعم . عمرو بن تميم تقولها . ثم قال له : وماذا تريد الى هذا ؟ عليك بباب من النحو يطرد وينقاس . أى دع فقه اللغة وعليك بالنحو . ولم يكد البناء النحوى يكتمل فى يدى ابن ابى اسحق حتى اتضحت خواصه الاساسية ومنها :

ا — أنه قياس مطرد .

ب — أنه يفسر النصوص المسموعة عن العرب من جهة الصواب والخطأ .

جـ — وأهم من ذلك أنه يعين على انشاء جمل جديدة تتصف بالصواب وان لم يرد مثلها فى التراث لانها مطابقة فى صياغتها للتركيبية للأقيسة النحوية .

وكان هذا العنصر الثالث هو الصيحة التى جمعت الموالى حول راية النحو فكانوا تلاميذه فى البداية ثم شيوخه وعلماءه فيما بعد حتى لا نكاد نعد العرب الاقحاح بين النحاة الا أفرادا. لقد كان الموالى فى ظل الدولة الاموية يعيشون على هامش المجتمع سواء من الناحية السياسية أو الناحية الاجتماعية . فلم يصل الى أماكن مرموقة فى المجتمع منهم الا من نشأ فى وسط العرب واكتسب سليقة اللغة كحماد الراوية وخلف والحسن البصرى وابن سيرين وبشار ابن برد وغيرهم . فلما عرف الموالى أن النحو طريق الى تعلم اللغة العربية ومن ثم طريق الى منحهم مستوى الزمالة والمشاركة فى قضايا المجتمع الاموى سارعوا الى تعلمه فكان على النحو أن ينقلب بعد نشأته مباشرة من الطابع العلمى الاستقرائى الذى يقوم على طلب القاعدة من خلال المسموع عن العرب الى الطابع التعليمى الاستنباطى الذى يحكم على صواب الامثلة من خلال القاعدة . كل ذلك كان بسبب الدوافع الاجتماعية والسياسية التى تتمثل فى رغبة الموالى فى تبوؤ مكانة ما فى المجتمع الجديد . وحين عرف الناس كتاب سيبويه ودوا أن لو اتخذوه متنا لتعليم اللغة ولكن ضخامة الكتاب وتشعب مباحثه وكثرة ما فيه من المسائل الزائدة على الاصول زهدت الناس فيه فشرع العلماء يصنعون المختصرات فى النحو ولعل الكسائى كان من أوائلهم (٢) .

لقد وصف النحو منذ وقت مبكر بأنه « صناعة » ، وفرق الدارسون من بعد بين الصناعة والمعرفة . والمقصود بالصناعة « العلم الحاصل بالتمرن أى انه قواعد مقررة وادلة ، وجد العالم بها أم لا » (٣) . واذا قال القدماء : « صناعة الشعر » فاننا ينبغى بهذا الفهم أن ننفى عن معنى هذه العبارة أمرين :

**ا — صنعة الشعر بمعنى تزييفه ونسبته الى غير قائله .**

**ب — الاشتغال بتفسير الشعر او بتاريخه .**

وان نفهم صناعة الشعر بأنها عمود الشعر وقواعد عروضه التى يراعيها الشاعر فى الصياغة والناقد فى التقويم . وعلينا بعد ذلك أن نشرح كيف كان النحو صناعة . اذا كان الابيستيمولوجيون أصحاب نظرية المعرفة يفرقون بين العلم المضبوط الدقيق وبين العلم غير المضبوط فان من الخير أن نسوى فى الفهم بين ما كان العرب يقصدونه بـ « الصناعة » وبين العلم المضبوط . ان خصائص العلم المضبوط هى الموضوعية التى تتمثل فى الاستقراء الناقص وامكان اختبار صدق النتائج ثم الشمول الذى يتمثل فى ارتضاء مبدأ الحتمية ( ويسميه تراثنا العربى القياس ) وفى تجريد الكليات أو الثوابت ، ثم التماسك الذى يتمثل فى عدم التناقض وفى التصنيف المتكامل ثم الاقتصاد الذى يتمثل فى الاستغناء بالاصناف عن المفردات وفى استعمال القواعد . وكل هذه الخصائص مما يتميز به النحو . فلقد قام النحو فى نشأته على الاستقراء الناقص اذ

قنع النحاة بالنظر فى المسموع وقاسوا عليه غير المسموع ، وفى النحو امكان اختبار صدق القاعدة بايراد الشاهد عليها مما قاله العرب الفصحاء • وفيه الحتمية وهى القياس وفيه تجريد الكليات وهى الابواب النحوية وفيه عدم التناقض لأن أوله ينسجم مع آخره وفيه التصنيف المتكامل الذى يجعل منه بنية لبناتها الاصناف أى الاقسام وفيه ترك الكلام فى المفردات والاستغناء عنه بالكلام فى الاصناف وهذه هى الوصية التى ذكرنا منذ قليل كيف وصى بها ابن أبى أسحق تلميذه يونس بن حبيب وأخيرا فيه القواعد المطردة • وبهذا يكون النحو صناعة أو علما مضبوطا •

اذا كان النحو صناعة فهو بالضرورة بنية مجردة ذات علاقات داخلية عضوية • والسؤال الآن يتجه الى الكيفية التى توصل بها النحاة الى بناء هيكل بنيوى مجرد للنحو ، أو بعبارة أخرى ما الصورى والمعالم التى « يستدل » بها النحوى حتى يصل الى بناء هذا الهيكل ؟ لعل الاجابة عن هذا السؤال تكمن فى كلمة «يستدل» لأن النحاة أطلقوا على هذه الصوى والمعالم عبارة « أدلة النحو » ، وأطلقوا على استعمال هذه الادلة مصطلح « الاستدلال » ، والمعروف أن « أدلة صناعة الاعراب ثلاثة : وهى كلام العرب الفصيح المنقول نقلا صحيحا ، الخارج الى حد الكثرة ، وقياس ، وهو حمل ما لم ينقل على ما نقل اذا كان فى معناه ، وكذا كل مقيس ، واستصحاب الحال •• » (٤) • ويعنى هذا أن المنطلق الاول للنحاة كان استقراء كلام العرب الفصيح البالغ حد الكثرة وهذه الخطوة الاولى لا تتجاوز النقل والاستقراء والكشف عن هيئات المسموع وملاحظة اختلاف الصور باختلاف المواقع وكذلك العلاقات الوفاقية والعلاقات الخلافية بين عناصر هذا المسموع •

فاذا انتهى النحوى من الملاحظة والاستقراء اللذين أجراهما على المسموع فقد انتهت المرحلة الحسية من عمله وبدأ فى التجريد وهو استخراج المعقول من المحسوس • ولقد اتجه تجريد النحاة ثلاث وجهات أولاهن ما أشار اليه الاقتباس الذى سبق منذ قليل بعبارة « استصحاب الحال » ، والثانية القياس أو الحمل والثالثة جملة القواعد التوجيهية العامة التى يمكن أن نعتبرها ضوابط منهجية يسترشد بها النحوى عند نظره الى السماع أو الاستصحاب أو القياس ، ومعنى كونها ضوابط منهجية أن من عرف النحو العربى وجهل هذه القواعد فقد عرف مفردات المسائل النحوية وجهل الهيكل البنيوى للنحو فلا يستطيع فيه اجتهادا ولا اليه اضافة الا خلافا على اعراب لفظ أو رتبته أو مطابقته •• الخ •

أما فيما يتصل بالاستصحاب فقد كان على النحاة أن يجردوا صورا أصلية لعناصر التحليل النحوى (بدءا بالحروف وانتهاء بالجمل والقواعد) قبل أن يتكلموا فيما اذا كانت هذه الصور « تستصحب » فى الاستعمال أو يعدل بها عن الاصل • ومعنى الاستصحاب البقاء على الصورة الاصلية ( سواء صورة الحرف أو الكلمة أو الجملة أو القاعدة ) التى جردها النحاة من قبل وكل صورة مجردة الحرف أو الكلمة أو الجملة تسمى « أصل الوضع » كما تسمى الصورة الاصلية للقاعدة « أصل القاعدة » ومعنى أن الاستصحاب معدود فى أدلة النحو أن « ما جاء على أصله لا يسأل عن علته » « استصحاب الحال من الادلة المعتبرة » (٥) ثم ان « من تمسك بالاصل خرج عن عهدة المطالبة بالدليل (٦) » ولو كان هذا الدليل شاهدا من المسموع على صحة الحكم النحوى ، أى واحدا من الشواهد النحوية المعروفة • ولعل هذا هو السبب الذى جعل النحاة يمسكون عن الاستشهاد بكلام العرب على القواعد الاصلية فلم نرهم يستشهدون مثلا على اسمية الفاعل ولا رفعه ولا على تقدم الفعل عليه كما لم يستشهدوا على اسمية المبتدأ ولا تعريفه ولا على عرائه عن العوامل اللفظية الخ وانما جاءت شواهدهم دائما عند الحاجة اليها فى أحوال مثل :

أ ـ **عند تفصيل القول فى شرح القواعد بحسب الشروط والقرائن اللفظية كالرتبة والمطابقة والتضام •• الخ •**

ب ـ **عند سوق القواعد الفرعية كجواز الابتداء بالنكرة وجواز الاخبار بالزمان عن الجثة فى حالات خاصة •**

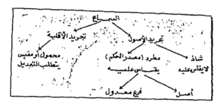
ج ـ **عند ايراد الشاذ أو القليل أو النادر ونحو ذلك •**

ذلك بأن الكلام فى مثل هذه الامور اما زيادة على استصحاب الاصل واما خروج عن الاصل •

وأما القياس فهو بحكم التعريف « حمل غير المنقول على المنقول اذا كان فى معناه » (٧) • ولقد عرفنا ان المنقول هو المسموع من كلام العرب الفصيح بطريق الرواية أو المشافهة • أما غير المنقول فاما أن يكون استعمالا يتحقق فيه القياس كأن نبنى جملة لم نسمعها من قبل قياسا على ما سمعنا من العرب (أى قرأنا فى كتب الادب الجاهلى الاسلامى) • وأما ان يكون غير المنقول نسبة حكم نحوى حكم النحاة به

من قبل على أصل مستنبط من المسموع ثم لوحظ هذا الحكم بحسب الاستقراء فى غير هذا الاصل فيعتبر النحوى أن اثبات الحكم لغير الاصل قد جاء بطريق القياس كما فى حمل اعراب المضارع على اعـراب اسم الفاعل أو قياس أعمـال ما على اعمال ليس .

بهذا يصبح الاستدلال مكونا من ثلاثة عناصر هى : السماع والاســتصحاب والقياس وتكون هذه الادلة هى عمد النظرية النحوية العربيــة ومحاور الهيكل البنيوى للنحو على نحو ما تتضح صورتها من البيان التالى :




هذا وقد استعمل مصطلح الاســتدلال فى المنطق وفى أصول الفقه كما استعمل فى النحـو ومع أن المقصود به فى الفروع الثلاثة هو استعمال المقدمات المؤدية الى الحكم نجد فارقا بين هـذا الاستعمال فى أحد هذه الفروع وبينه فى الآخر فالاستدلال المنطقى استنتاج وينقسم الى مباشر ينتقل فيه الحكم من مقدمة واحدة الى نتيجة ، وغير مباشر تستعمل فيه أكثر من مقدمة ، وتلزم النتيجة فيه عن المقدمات . أما فى الاستدلال الفقهى فالمقدمات أو الادلة ليست قضايا منطقية وانمـا هى مصـادر للتشريع كالقرآن والسنة والاجماع والقياس والاستحســان والمصـالح المرســلة والعـرف الخ .. فاذا وازنا بين معنى الاستدلال فى النحو وبين معناه فى هذين الفرعين ادركنا أن هناك شبها بين الاســتدلالين الفقهى والنحوى وأن هناك بونا فى الفهم شاسعا بينهما وبين الاستدلال المنطقى فالغاية فى الاستدلال الفقهى استنباط الحكم الشرعى وهى فى النحو الوصول الى القاعدة أما فى المنطق فهى إســتنتاج قضية لازمة عن قضايا أخرى .

دعنا بعد ذلك نســتعرض الادلة النحـوية واحدا بعد الآخر ولنبدأ بأول هذه الادلة وهـو الســماع . وتحت الســماع قضايا لابد من ايضاحها منها قضية الفصحى واللهجات ومنهـا الفرق بين لغة الشعر ولغة النثر وأيهما أولى أن يقـوم عليها النحو ، ومنهـا تمسـك اللغويين والنحويين بمنهج فى الرواية يشبه منهج أصحاب الحديث وأخيرا منها قضية المســموع من الكلام الفصيح ما هو ولماذا كان كذلك ؟ .

هل كانت الفصحى لغة قريش كما يزعم معظم طلاب التراث العربى (٨) ؟ لقد بنى هؤلاء دعواهم على أن قريشا كان لها من الأهمية فى الجاهلية ما أغرى القبائل العربية الاخرى باتخاذ لهجتهـا لغة مشتركة للعرب جميعا ، فهم جيران الكعبة وسدنتها وبقرب بلدهم مكة تقع سوق عكاظ ولقريش رحلتا الشتاء والصــيف والتجــارة الرائجة . ولكن هناك مسلمات تحول بين اعتقاد وجاهة هذا الزعم هى :

١ ـ أن القرآن « نزل بلسان عربى مبين » وليس بلسان قرشى .

٢ ـ أن القرآن نزل على سبعة احرف واوضح ما يفهم من ذلك أن هذه الأحرف لايمكن أن تكون بلهجة واحدة .

٣ ـ أن النبى حين أخبر عن فصاحة نفســه عزا ذلك الى رضاعته فى قبيلة سعد بن بكر .

٤ ـ كان للهجة قريش من الخصـــائص ما لا يشــيع فى الفصحى وغـيره اشـيع منه كتسهيل الهمزة .

٥ ـ معظم نصوص الأدب الجاهلى لغير القرشيين ولم نسمع عن شاعر قرشى جاهلى فحل .

٦ ـ كان النبى صلى الله عليه وسلم يخاطب وفود العرب بلهجات قبائلهم وفى ذلك اشارة الى فصاحة لهجات هذه القبائل وأن الفصاحة لم تكن لقريش فقط .

٧ ـ أن النحاة حين حددوا القبائل الفصيحـة التى يأخذون عنها النحو لم يأخـذوا عن قريش وانما اخـذوا عن قيس وتميم وأســد وطيىء وهذيل (٩) .

٨ ـ أن الذين زعموا أن لهجة قريش صارت هى الفصحى لم يأتوا بدليل واحد مقنع على صدق دعواهم وانما يعتمدون على قرائن حالية هى دون شك أضعف مما قدمته من هذه الادلة السابقة .

والذى أراه اقرب الى الصواب أن العربى الجاهلى والاسلامى كان من أصـحاب الازدواج اللغـوى على نحو ما تكون نحن الآن فله لهجة قبلية تقف بازاء ما نعرفه الان باسم العامية وله لغة فصحى هى التى نعرفها من خلال الادب وله سليقة فى كل منهما ولكل من اللغتين أدوار فى حيــاته فمن المواقف ما يستعمل فيه اللهجة القبلية ومنها ما يتطلب الاستعمال الفصيح ، وليس ذلك غريبا علينا نحن الآن فكل منا يجعل العامية لحيــاته

العادية ويخصص الفصحى لكتابة الخطابات وللصلاة وللدعاء ولشرح المعلومات فى التدريس ومواقف أخرى • وكما تختلف الفصحى فى نطقها وتراكيبها فى هذا العصر بحسب البلدان العربية كانت تختلف فى الجاهلية بحسب القبائل ولكنها مع ذلك وعلى رغمه كانت لغة العرب جميعا ولم تكن لغة قريش فقط •

**ثم ما الفرق بين لغة الشعر ولغة النثر ؟**
من المعروف أنه اذا اختلفت عبارتان وقد أفهمتا معنى واحدا فالفرق بينهما فرق فى الاسلوب • ولكن الفرق بين الشعر والنثر لا يعود الى غيره ولكل شكل من أشكال الأدب اسلوبه كذلك ولكن الفرق بين الشعر والنثر لا يعود الى الاسلوب فقط وانما يعود كذلك الى الاختلاف فى الخصائص التركيبية اختلافا يبرر الثنائية التى نلمحها فى عبارة « لغة الشعر ولغة النثر » فلقد فرض الشعر على نفسه من القيود الشكلية وزنا وقافية ما حتم عليه أن يلجأ الى الترخص فى تراكيبه من جهة والى التوسع فى استعمال الدلالات الطبيعية كالجرس والتآلف والظواهر الاسلوبية الأخرى المشابهة ثم الى اللجوء الى المحسنات يلتمسها حينا فى المعنى وحينا آخر فى اللفظ وأخيرا الى اختلاف الايقاع من بحر الى بحر وارتباط هذا الاختلاف بتوليد الامزجة فى التذوق والذى يهمنا من كل ذلك هو الترخص فى التراكيب لانه هو الذى يتصل بكلامنا عن التراث النحوى • فهل يقبل فى النثر مثلا ان يختلف اعراب التابع عن اعراب المتبوع كما فى قول امرىء القيس •

**كأن كبيرا فى عرانين وبله**
**كبير أناس فى بجاد مزمل**

أو قول الفرزدق :

**وعض زمان يا بن مروان لم يدع**
**من المال الا مسحتا أو مجلف**

وهل يقبل فى النثر أن يكون المضاف اليه مصدرا بـ « اما » كما فى قول تأبط شرا :

**هما خطتا اما أسار ومنة**
**واما دم والقتل بالحر أجدر**

وهل يقترن خبر المبتدأ باللام فى النثر على نحو ما يقول القحيف العجلى :

**فلا تطمع أبيت اللعن فيها**
**ومنعكها لشىء مستطاع**

وهل تسقط فى النثر صلة الموصول كما فى قول عبيد بن الأبرص الاسدى :

**نحن الألى فاجمع جموعك ثم وجههم الينا**

كل هذا يدل على أن للشعر لغة خاصة به وقد اعتمد النحو العربى على لغة الشعر أكثر من أية لغة أخرى غيرها •

وكل امة بحاجة الى ذاكرة قومية تذكر بها ماضيها وتراثها القومى وتستعين بها على المحافظة على شخصيتها بين الأمم • وتاريخ كل أمة هو سجل هذه الذاكرة سواء اكان هذا التاريخ مرويا أم مكتوبا غير أن الكتابة أبعد فى التاريخ غورا وأبقى على الزمان من الرواية والمشافهة • لقد حفظ العرب فى الجاهلية أنسابهم وأيامهم وشعر شعرائهم وسجع كهانهم وما وصل اليهم من أساطير الأمم الاخرى وتاريخها • وكان الشعر ديوان العرب على نحو ما يكون التاريخ ديوانا للأمم الأخرى • فمن ذكره الشعر فقد دخل الى تاريخ العرب من أوسع أبوابه • ومن هنا عظمت العناية برواية الشعر فكان لكل شاعر راوية ينقل عنه شعره للناس كما عظمت العناية بحفظ الانساب وأيام العرب الخ ، وهكذا أصبحت الرواية والمشافهة نمطا سلوكيا عربيا لحفظ التراث والامجاد القومية • ولقد سارت رواية القرآن وحفظه جنبا الى جنب مع تدوينه ومازال أمره كذلك حتى اليوم • وأما الحديث فقد كانت عناية المسلمين بتحقيق روايته وتوثيقها سببا فى نشأة علم المتن وعلم السند أولهما للنقد الداخلى والثانى للنقد الخارجى الحديث • وأذن نقاد الحديث برواية الاحاديث بالمعنى مع اختلاف فى اللفظ وسنرى فيما بعد أن تعدد القراءات فى القرآن ورواية الحديث بالمعنى كانا سببا فى تريث النحاة فى الاستشهاد بالقرآن والحديث على قواعد النحو ، أو بعبارة أخرى كانا سببا فى توقف النحاة عن بناء النحو على أفصح نصين فى اللغة العربية وحفاوتهم ببنائه على لغة الشعر وكلام الاعراب • واصطنع النحاة فى توثيق المادة المروية منهج رجال الحديث على رغم اختلاف الغاية بين رواية اللغة ورواية الحديث ولكن الذى شجعهم على ذلك هو ما شاع فى العصر الاموى من وضع الشعر ونسبته الى غير قائله مع ما يلابس ذلك من اختلاف التركيبات الشعرية وترخصها فى ظواهر بناء الجمل وذلك أمر يحوج الى التحرز والتوثيق •

نصل عند هذه النقطة الى المسموع • لقد علمنا ان اداة النحو لم تكتمل فى أيدى الدؤلى وأبناء جيله وانما كانت لهم ملاحظات مفككة هى فى أغلب الظن أكثر شبها بملاحظات فقه اللغة منها بقواعد النحو • ولم يرحل هؤلاء الى البادية

لانهم كانوا أصحاب سليقة ، ولم يطعنـوا على العرب لانهم لم يصلوا الى استنباط قياسي مطرد. ولقد كان ابن أبي اسحق الحضرمي « أول من بعج النحو ومد القياس وشرح العلل» فشرع يطعن على العرب وحول القياس من انتحاء كلام العرب الى « حمل غير المنقول على المنقول اذا كان في معناه » أي حوله من قياس استعمالي الى قياس نظري. وكذلك حدد حدود الفصاحة بانتقاء الشكل اللغوي المطلوب وهو اللغة الأدبية ( أو لغـة القرآن كما نسميها الآن ) وانتقاء القبائل التي تؤخذ عنها اللغة وهو الذي فرق بين العربيـة ( النحو ) واللغة ( المتن أو فقه اللغة ) كما عرفنا من قبل من شأنه مع كلمـة « السويق » التي عرضها عليه يونس بن حبيب . واذا كان الحضرمي قد أشار بتحديده للفصاحة الى شرط من شروط السماع ( اذ يشترط في المسموع أن يكـون فصيحا ) فقد كان على من بعـده من النحاة أن يضعوا قيودا تفصيلية للفصاحة تتمثل في معايير مكانية وزمانية واجتماعية ينطقون على أساسها القبائل . فعلى المستوى الاجتماعي وقع الاختيار على اللغة الادبية دون اللهجات القبلية وعلى المستوى المكاني اختار النحاة قبائل وسط الجزيرة التي سبق ذكرها من قبل أما على المستوى الزماني فقد حددوا عصر الاحتجاج بما بين امرىء القيس وابراهيم بن هرمة . ( لاحظ أنهما شـاعران مما يـدل على اعتداد النحـاة بالشعر أكثر مما يعتدون بغيره ) .

وقبل أن نتصدى بالنقد لهـذه الاختيارات الثلاثة ينبغي أن نذكر ما يتطلبه المعاصرون من الباحثين في اللغة مما يعدونه من حدود المنهـج الحديث وذلك كما يلي :

**١ – ينبغي أن يتجه البحث الوصفي الى لغـة حية ( منطوقة ) .**

**٢ – وأن تكون لغة الكلام أولى من لغة الكتابة او الادب بالبحث والدراسة كلما أمكن .**

**٣ – وأن تختار لهجة واحدة من لهجات اللغة لكل دراسة فلا يخلط في البحث الواحـد بين لهجتين .**

**٤ – أن تؤخذ اللغة عن شخص واحـد من متكلميها يسمى مساعد البحث .**

**٥ – أن يقع الاختيار على مرحلة زمنية واحدة من مراحل اللغة وألا يجمع في بحث واحـد بين مرحلتين .**

واذا نظرنا الى صنيع النحاة وجدنا بالنسبة للنقطة الاولى انهم اعتمدوا على الرواية حينـا ومشافهة الاعراب حينا آخر وبذلك يكونون قد أوفوا ببعض مطالب هذه النقطة دون بعض لأن جانب الرواية لا يمثل اللغـة الحية لأن موضوعه كلام السابقين . وبالنسـبة للنقطة الثانية اتجه النحاة الى غير الاولى فدرسوا لغة الادب وبالنسبة للثالثة جمع النحاة بين اللهجات المدروسة ولـم يصرفوا اهتمامهم الى كل لهجة على حدة . وكذلك فعلوا بالرابعة والخامسة فجمعوا بين المشافهـين المتعددين وجمعوا بين العصور المختلفة التي فرق بينها مؤرخو الادب واعتبروها مختلفة .

ولكن النحاة معذورون فيما صنعوا للأسباب الآتية :

١ – لقد سبق أن عرفنـا أن الحفاظ على القرآن ونقاء نصه كان أقوى الدوافع الى نشأة التراث اللغوي عند العرب وبذلك يصبح التزام النحاة بالنقطتين الأولى والثانية لا مبرر له اذ كيف يمكن أن يحافظوا على القرآن بدراسـة المخاطبة اليومية للعرب ؟ من هنا اتجهوا الى اللغة الادبية بالدراسة .

٢ – لا يمكن مع الاعتماد على الرواية أن يكون النقد صحيحاً بالنسبة الى النقطة الثالثة والرابعة لان الراوية كان يروى لجمع من الشعراء ذوى اللهجات المختلفة فيؤدى شعرهم بلهجته هو أو يمثل لهجاتهم من خلال عاداته النطقية الخاصة التي لا يمكن أن توضح كافة الفروق بين هـذه اللهجات . فيمكن في هذه الحـالة أن نزعم أن اللهجات تعددت بتعدد الرواة لا بتعدد القبائل . فاذا عرفنا أن الرواة كانوا لا يختلفون كثيرا في لهجاتهم خفت وطأة النقد عن النحاة .

٣ – وللسبب نفسه يغتفر للنحاة خلطهم بـين عصور مختلفة من تطور اللغة في درسهم النحوى اذ لا شك أن معاصرة الراوية للنحوى تجعل كل ما يقدمه الراوية متحـدا الى حـد كبير في طريق الاداء غير صالح للكشف عن اختلاف العصور . وما كان للنحاة أن يلتمسوا الفوارق بين العصور من أى مصدر آخر .

كان ذلك أمر السماع ولنا أن نلم ببعض الالمام بالدليل الثـاني وهو الاستصحاب وتحتـه تأتي الفلسفة الحقيقية للنحـو والنحـاة ، لأن في الاستصحاب انتقالا من الطور الحسى الذى يتمثل في السماع الى طور تجريدى قوامه اطار فكـرى مركب مفارق للحس تنسب اليه عناصر المسموع. واذا عدنا الى الرسم البياني المعبر عن البنية التي جردها النحاة للنحو العربي وجدنا السـماع يؤدى الى نوعين من التجريد احدهما تجريـد الاصول والآخر تجريد الاقيسة والأول منهـما

مناط القول بالاستصحاب ، والثانى مناط القول فى المحمول عليه والمحمول والعلة والحكم . وسنرى المقصود بكل واحد من هذه المصطلحات .

لم يرتض النحاة العرب لأنفسهم منهجـا خالصا للوصف مبرأ من العقلانية على نحو مـا رضى ذلك الوصفيون المحدثون وبخاصة المدرسة التوزيعية الامريكية . ذلك بأن النحاة العرب كانوا يسعون الى الاطراد مهما كان الثمن ، وما دامت اللغة نفسها لا تصل الى هذا النوع من الاطراد فلابد من اختراع كيان مجرد مطرد ترد اليه أوابد اللغة ، ومن هنا جاءت فكرة أصل الوضع وأصل القاعدة . وفى عبارة « أصل الوضع » ما يفهم منه ان النحاة كانوا يعتقدون أن الواضع الاول للغة بل العربى الفصيح نفسه كان يبنى نشاطه اللغوى على أساس من أصل الوضع . ويبدو ذلك لدى النحاة فى تكرار زعمهم أن العرب أمة حكيمة تدرك أسرار ما تقول وتقوم فى نفوسها علله .

قلنا ان اللغة لا تتسم بالاطراد المطلق ومن هنا جرد النحاة أصل وضع الحرف وأصل وضع الكلمة وأصل وضع الجملة وكذلك جردوا أصل القاعدة ليميزوا بين القواعد الاصلية والفرعية . فبالنسبة للحرف لاحظ النحاة مثلا عدم الاطراد فى نطق النون فهى تنطق بالشفتين فى كلمة « ينبغى » وبالشفة السفلى مع الاسنان العليا فى « ينفع » ويخرج فى نطقها اللسان كما فى «ينظر» وتنطق فى اللثة فى «أنا» وفى اللهاة فى « ينقل » فرأوا أنهم اذا فرقوا فى حدود نظام اللغة بين كل هذه الانواع التى فرق بينهـا الاستعمال فان ذلك يتنافى مع خاصية هامة من خواص « الصناعة » وهى « الاقتصاد » ومن ثم جردوا لكل النونات المذكورة أصلا سموه « أصل الوضع » وجعلوا معيار الوصول اليه تذوق الحرف وذلك بنطقه ساكنا بعد همزة مكسورة وجعلوا الرمز الذى فى الكتابة العربية دالا على هـذا الاصل ومن ثم صالحا للدلالة على كل أنواع النطق المذكورة منذ قليل . وحين تكلم سيبويه فى باب الادغام من كتابه عن الحروف العربية جعـل منها تسعة وعشرين « أصولا » وجعل غيرها فروعا وقصد بالاصول أصول وضع الحروف .

وكذلك لاحظ النحاة أن بنية الكلمة لا تطرد فجردوا لبنية الكلمة أصل وضع . ولنضرب لك مثلا لعدم اطراد الكلمة بما نلاحظه من صحة واعلال واختلاف صيغ الماضى والمضارع والأمر فيما يلى :

| | | |
|---|---|---|
| ضرب | يضرب | اضرب |
| وعد | يعد | عد |
| قال | يقول | قل |
| باع | يبيع | بع |
| وعى | يعى | ع |
| نوى | ينوى | انو |
| أكل | يأكل | كل |
| رأى | يرى | ره |

فنسبوا كل ذلك الى أصل وضع تركب من حروف ثلاثة لا تتأثر فى نطاق النظرية بما تتأثر به حروف الكلمات فى نطاق الاستعمال من قلب ونقل وحذف وابدال وزيادة الخ فلو اخذت الامر من الافعال السابقة مثلا للاحظنا ما يلى :

| اصل | فرع |
|---|---|
| أوعد | عد |
| أبيع | بع |
| أوع | ع |
| أأكل | كل |
| ارأ | ره |

ومعنى ذلك أن الفعل « ضرب » الذى جـاء سالما فى جميع صوره يتسم باستصحاب الاصل لانه لم يتغير من أصل وضعه شىء لا من حيث الاشتقاق ولا من حيث الصيغة لان حروفه الثلاثة « الأصليـة » باقيـة وصيغته الصرفية على حالها لم تتغير . وذلك هو المقصود بالاستصحاب . أما الكلمات الأخرى فقد « عدل بها عن الاصل » ومن ثم تتطلب « الرد الى الاصل » أو بعبارة أخـرى تتطلب « التأويل » . ومثل ذلك يقال فى أنواع الكلم الاخرى الا الحروف ومعظم الجوامد .

ورأى النحاة أن بنية الجملة العربية غير مطردة اذ أن جملة واحدة مثـل : « أبى فوق الشجرة » يمكن ان تبدو فى عدة صور منهـا الصورة السابقة التى توافر فيها ركنا الجملة ومنها انها فى الاجابة عن سؤال هو : من فوق الشجرة ؟ تبدو الجملة فى صورة كلمة واحدة هى : أبى وفى جواب سؤال يقول : أين أبوك ؟ تبدو الجملة فى صورة الظرف وما أضيف اليـه أى : فوق الشجرة . فلو أن النحـاة نظروا الى كل شكل من هذه الاشكال الثلاثة نظرة مستقلة لكان عليهم أن يعدوا لثلاث جمل لا لجملة واحدة ومن هنا جردوا أصل وضع للجملة يتحقق لهـا به ركنا الاسناد فاذا حذف أحدهما كما فى الحالتين الثانية والثالثة فلابد من تقديره موجودا لتتحقق بنية الجملة كاملة . ويتمثل فى الحالتين الاخيرتين عدول عن الاصل وفى تقدير ما حـذف رد الى الاصل أى تأويل .

ويتمثل الرد الى الاصل فى الحرف والكلمة فى قول النحاة : « الاصل كذا » كأن يقـولون أن

« قال » أصلها « قول » وان « باع » أصـلها « بيع » أما العدول عن الاصل فان مسالكه تختلف فى حالة الحرف عنها فى حالة الكلمة وفيهما عن حالة الجملة ٠ ففى الحرف يكون العـدول عن الاصل بالاقلاب أو الاخفاء أو الادغام وفى الكلمة يعدل عن الاصل بالقلب أو النقل أو الحذف أو الابدال أو الزيادة أو السبك أو الفك ٠ أما فى الجملة فان العدول عن الأصل يكون بالاستتار او الحذف أو الزيادة أو الفصل او الاضمار او التضمين او التقديم والتأخير ويكون الرد الى الأصل بتقدير المستتر والمحذوف الخ ٠

أما اصول القواعد فهى القواعد التى لا نقيدها الشروط كرفع الفاعل والمبتدأ وتقدم الفعـل على الفاعل وكون الفاعل اسما وكون المبتدأ معرفة الخ و القواعد الفرعية عدول عن هذه القـواعد مشروط بشروط تتصل بالمعنى كاشـتراط أمن اللبس أو بالمبنى كجواز الترخص فى مطابقـة الفعل للفاعل من حيث التأنيث عند الفصل بينهما وهو الذى ينص عليه ابن مالك بقوله :

**وقد يبيح الفصل ترك التاء فى**
**نحو أتى القاضى بنت الواقف**

وكجواز الابتداء بالنكرة عند أمن اللبس وهـو الذى يظهر من قول ابن مالك :

**ولا يجوز الابتـــدا بالنكـرة**
**ما لم تفـد كعنـد زيد نمرة**

وكقوله فى الاخبار بالزمن عن المبتدأ الحسى :

**ولا يكون اســم زمــان خبرا**
**عن جثة وان يفـد فاخبرا**

فقوله « ما لم تفد » وقوله : « وان يفـد » اشتراط لأمن اللبس والاشتراط يجعل القـاعدة فرعية معدولا بها عن الاصل وانما يكون ردهـا الى الاصل بالنص على ذلك الاصل ولكن هنـاك نوعا آخر من الرد الى أصل القاعدة يسميه النحاة التخريج وهو من القاعدة بمكان يشـبه مكان التقدير من تأويل أصل وضع الجملة ، والفرق بينهما أن التقدير يعيد التركيب الى أصل قريب متبادر الى الذهن كمـا سبق فى تأويل عبارتى « أبى » و « فوق الشجرة » اذ قدرنا كلا منهما بأن الأصل « أبى فوق الشجرة » . اما التخريج فانه يكون عند احتمال هذا الأصل وذلك فيكون عزو التركيب الى أى واحد من الاصلين تخريجا. مثـال ذلك قراءة « يا جبـال أوبى معه والطير » بنصب الطير . فالطير معطوف على المنـادى وتابع له عند عيسى بن عمر والمقـرر أن تابع المنادى له حكم المنادى فى دخول حرف النداء عليه ولما كانت الجبـال مسـبوقة بحـرف النداء « يا » وهى لا تدخل على ما فيه ال لم تصلح الطير للعطف على الجبال فى نظر النحاة الآخرين ولذلك صرفوا المعنى على التخريج بالعطف على فضلا فى قوله تعالى : « ولقد آتينا داود منا فضلا يا جبال أوبى معه والطير » .

وواضح أن أصل الوضع وأصـل القاعدة تجريدات عليا تتمثل فيها فلسفة النحو وتذكرنا الى حد كبير بالمثل الافلاطونية ٠ وكثيرا مـا وجهنا النقد الى النحاة العرب لاصطناعهم هـذه التجريدات واعتمادهم على المعيارية العقلانية فى نشاط يفرض المحدثون له أن يتم بواسطة الوصف ويسترشد النقـاد المحدثون فى نقدهم لهـذه العقلانية النحوية بما كتبه الوصفيون من علمـاء اللغة فى الغرب وبخاصة أتباع ديسوسور العالم السويسرى وبلومفيلد العالم الامريكى ٠ ولكن التطورات الحديثة فى الغرب وفى أمريكا بالذات أعلت من شأن وجهة النظر العقـلانية اذ نادى تشومسكى أبو المذهب التحويلى بالاعتمـاد فى التحليل على بنية عميقة غير منطوقة تستنبط منها بنيات سطحية متعددة وقال ان الالتزام بالوصف دون التعميم بالتجريد التزام بالدقة على حساب العمق ، فهـل فى ذلك ما يرد اعتبـار النحاة العرب ؟! الذى أستطيع أن أقوله هنا أن وجهـة النظـر العقلانية لدى اللغويين الغربيين ليست وليدة اليوم وانما سادت أيام نحاة بورروايال فى فرنسا ولدى همبولدت فى ألمانيا وأن النحـاة العرب لم يكونوا بدعـا فى ارتضائها وأن فكرة « الاستصحاب » مانزال من أنبـل ما جـاء به النحاة العرب ، وأقصد بالاستصحاب هنا مايشمل الأصل والعدول والرد فى وقت معا ، أقول هـذا وأضيف اليه أن نقاد التراث قديما وحديثا لـم يفطنوا الى خطورة تجريد فكرة الاستصحاب وان طبقوها مع كل تقدير وتخريج ٠ بل ان النقاد من بين المستشرقين حين ادعوا أن الفلسفة الحقيقيـة للعرب هى دراساتهم النحوية ربما كانوا يدركون هذه الحقائق ادراكا غامضـا لم يمـكنهم من التصريح بأساس حكمهم ٠

وهنا نصل الى الدليل الثالث وهـو القياس ، وهو الوجه النحوى لما يطلق عليه فى منهج العلوم « مبدأ الحتميه » ٠ ولقد سبقت الاشارة الى ان « القياس » مصطلح يتنوع فهمه بتنوع السياقات التى يستعمل فيها ٠ فهناك القياس الاستعمالى وهو « انتحاء » سمت ما يقوله الآخرون من حـول المتكلم ومن ذلك العبارة المشهورة : « انتحـاء كلام العرب » وهذا النوع من القياس هو وسيلة اكتساب الطفل للغة أمه واكتساب الاجنبى للغة

الوطنية لقوم غرباء عنه وهو الذى يستعمل فى ساعات الدراسة بالمدارس عند التطبيق وكذلك يستعمل عند اشتقاق الالفاظ للمدلولات الجديدة وهناك القياس المنطقى وقد سبقت الاشارة اليه والقياس النحوى وهو « حمل غير المنقول على المنقول اذا كان فى معناه » فالقياس الاول عملى والقياس الثانى عقلى والثالث منهجى . وللقياس النحوى اركان هى :

**أ ـ المقيس عليه ( ويسمى تجوزا الأصل ) .**

**ب ـ والمقيس ويسمى الفرع .**

**ج ـ والعلة ( التى تجمع بينهما ) .**

**د ـ والحكم ( الذى ينسحب من المقيس عليه على المقيس ) .**

اذا نظرنا الى الهيكل البنيوى للنحو العربى ( الشكل البيانى السابق ) وجدنا أنه لا يقاس الا على المطرد سواء أكان هذا المطرد مستصحبا كضرب أو معدولا به عن الاصل كقال وباع وشرط الاطراد أن يكون فى السماع والقياس جميعا لأنه لا يقاس على مطرد فى السماع فقط ولا فى القياس فقط ولا على غير المطرد فيهما « هذا وقد يتعدد المقيس عليه مع وحدة الحكم كقياس « أى » على « بعض » وهو « نظير » وعلى « كل » وهو « نقيض » ومن القواعد العامة أنه « يحمل الشىء على ضده كما يحمل على نظيره » (١٠) . أما تعدد المقيس عليه مع تعدد الحكم فذلك ما نراه من اختلاف النحاة حول وجوه تخريج المسألة الواحدة فتتعدد اختياراتهم للاصول التى يقيسون عليها ولكل أصل منها حكمه الخاص به . أى أن بعض النحاة يقيس عن أصل ما فيأتى فى المسألة بحكم وبعضهم يقيس على أصل آخر فيأتى فى المسألة نفسها بحكم آخر وتتعدد الاجتهادات فى المسائل على هذا النحو ويطول الكلام فى أوجه الخلاف وتتضخم كتب النحو تبعا لذلك .

أما المقيس أو المحمول فهو المجال الذى حاول فيه النحاة تجربة الطابع الانتاجى للقياس النحوى اذ تقاس الكلمة على الكلمة والتركيب على التركيب وتنشأ بذلك تراكيب وكلمات لم ينطقها العربى من قبل ويختلف النحاة حول تصغير ما يسمى به من الحروف والافعال فيقولون اذا سميت شخصا « على » ( وهى حرف جر فى الأصل ) فكيف تصغره وتثنيه وتجمعه ؟ واذا سميته « يضع » وهى فعل مضارع فهل ترد الاصل المحذوف وهو الواو فتقول : « يويضع » أو تصغره كما هو فتقول « يضيع » . واذا قلت « الزيدان العمران ضازباهما هما » فهل تبرز الضمير لا محالة أو تبرزه عند خوف اللبس فقط وفى كتاب الاصول لابن السراج (١١) نماذج من هذه التراكيب تدور حول الاخبار عن « الذى » مع تعدد الموصولات ، ومنها : ـ

**١ ـ الذى التى قامت فى داره هند عمرو .**

**٢ ـ اللذان اللتان قامتا فى دارهما الهندان العمران .**

**٣ ـ الذى التى فى داره هند عمرو .**

**٤ ـ الذى الذى ضرب عمرو زيد .**

**٥ ـ الذى التى أخته أمها هند زيد .**

**٦ ـ الذى التى أختها هند أخته زيد الخ .**

وهكذا نرى النحو العربى ينتج اشكالا من التراكيب ويحكم لها بالصحة مع ان العرب لم تتكلم بها لان العلاقات الداخلية فى كل تركيب منها تتحدى ذاكرة المتكلم وتتطلب قدرا من النظر وتتنافى مع قاعدة لغوية هامة هى قاعدة الاقتصاد فى الجهد العضلى والذهنى ولهذا صححها النحو ورفضها الاستعمال . ذلك هو قياس «الانماط» أو قياس انتاجية النحو والطابع الخلاق فيه . وهناك قياس « الاحكام » الذى أشرنا اليه سابقا بحمل المضارع على اسم الفاعل وحمل « ما » على « ليس » وحمل « أى » على « بعض » و « كل » وفى كل ذلك يعطى للمقيس ما نسب من الاحكام الى المقيس عليه . فقياس الانماط قياس ما لم يسمع عن العرب ، وقياس الاحكام قياس ما سمع من العرب ولم يطرد على القواعد والاحكام .

بهذا نصل الى الركن الثالث من أركان القياس وهو العلة . وينبغى أن نشير هنا الى أن ما جاء على أصله فلا يسأل عن علته لان استصحاب الاصل من الادلة المعتبرة (١٢) وانما يعلل ما خالف الاصل . ولقد وقر فى نفوس النحاة أن العرب الفصحاء كانوا يدركون علل ما يقولون ويعللون بعض ذلك ويقول بعضهم (١٣) فى ذلك وليس شىء مما يضطرون اليه الا وهم يحاولون به وجها ومع ادراك النحاة أن العرب حتى مع زعم معرفتها بالعلل لم تبح الا بالقليل منها راحوا يجردون العلل تجريدا يبررون به الاقيسة التى يختارونها فكانت غايتهم فى ذلك أن يجعلوا تعدية الحكم من المقيس عليه الى المقيس أمرا مقبولا ومعقولا وليحولوا بين الاصول التى جردوها وبين أن تبدو كأنها خبط عشواء أو خطوة فى ظلام دامس اذ تقوم العلة رابطة عقلية بين المستعمل الحسى والمجرد العقلى وتعطى المجرد نوعا من التفسير والايضاح الذى هو بحاجة اليه وليست علل النحاة كعلل المناطقة فلقد جعل أرسطو العلل أربعا هى: المادية والفاعلة

| العلة | طابعها | منبعها | علاقتها بالمعلول | نوعها | ضرورتها وعدمها |
|---|---|---|---|---|---|
| فلسفية | التلازم العقلى | المنطق الصورى | تصاحب المعلول | غائية | ضرورية |
| كلامية | التلازم العقلى | المنطق الصورى والمادى | تصاحب المعلول | غائية | ضرورية |
| فقهية | التعبد | المصالح المرسلة | تسبق المعلول | غائية | متنوعة |
| نحوية | الاستقراء | المنطق المادى | تلحق المعلول | متنوعة | متنوعة |

والصورية والغائية • فالمادية مادة الشيء والفاعلة صانعه والصورية شكله وتركيبه والغائية الغرض منه فلو أخذنا كرسيا مثلا لكانت علته المادية الخشب والفاعلة النجار والصورية تكوينه من مقعد وأرجل ومسند والغائية ارادة الجلوس عليه • وقامت الفلسفة فى جملتها على العلل الغائية المنطقية وبخاصة الفلسفة الاولى أو ما وراء الطبيعة ثم تبع المتكلمون من المسلمين الفلاسفة فى اصطناع هذا النوع من التعليل الغائى للتشابه الذى بين موضوع هؤلاء وأولئك •

ومن جهة أخرى استخرج الفقهاء أصول الفقه من القواعد والممارسات الفقهية فاستعملوا نوعا من التعليل يختلف فى طابعه عن التعليل الفلسفى والكلامى من حيث كانت العلة عندهم امارة للحكم لا تظهر فيها الغايات وتكشف عن المصالح المرسلة وتسبق المعلول فى الوجود فلا تصاحبه كالعلة الفلسفية • فلما قام التعليل النحوى انتزع النحاة عللهم من علل الفقهاء (١٤) الى درجة اتحاد مصطلحات التعليل الفقهى والتعليل النحوى ولكن طبيعة الموضوع فرضت على النحاة أن تختلف نظرتهم الى التعليل عن نظرة الفقهاء اليه • وفيما يلى بيان بأوجه الاتفاق والاختلاف بين التعليلات المختلفة لدى الفلاسفة والمتكلمين والفقهاء والنحاة :

كان النحاة اذا يستوحون علل الأعراب الفصحاء ويأخذون ذلك بالاستقراء وفى نطاق المنطق المادى الطبيعى الذى هو أداة التفكير لدى كل فرد والعلة عندهم تلحق المعلول فى الوجود بمعنى أن العربى يتكلم أولا ثم يأتى النحوى بالعلة بعد ذلك والعلة النحوية قد تكون غائية كأن يقال : « لم رفع زيد من قام زيد » فيجاب : « لأنه فاعل » وقد تكون علة صورية تدور حول الهيئة والتكوين اذ يقال : « هكذا ورد عن العرب » • وهذه العلة قد تكون ضرورية وتسمى : « موجبة » بكسر الجيم وقد تكون غير ضرورية وتسمى « مجوزة » وقد يطلق على المجوزة لفظ «السبب» لا العلة.

والفرق بين « العلة » « والسبب » أن العلة تدور مع الحكم وجودا وعدما وليس كذلك السبب •

والركن الرابع من أركان القياس هو الحكم • وقد يحكم النحاة بالوجوب أو الامتناع أو الحسن أو القبح والضعف أو الجواز أو مخالفة الاولى أو الرخصة • وحين يقول النحوى : « يجب كذا » فالمقصود أن هذا الواجب أصل من الاصول التى لا يجوز للمتكلم أن يخالفها دون أن يجتاز أسوار النحو فليس لاحد أن ينصب فاعلا أو يقدمه على الفعل مثلا • واذا قال : « هذا ممتنع » أو « لا يجوز » فالمعنى أن ارتكاب ذلك مخالفة وانتهاك للقاعدة ومن ثم للصحة النحوية ، فلا يجوز لأحد أن ينعت الضمير أو يضيفه أو يدخل حروف الجر على الافعال أو الجزم على الاسماء ولا أن يحذف بلا دليل ويتمثل الحسن والقبح أو القوة والضعف فيما يقوله ابن مالك :

**وبعد ماض رفعك الجزا حسن**
**ورفعه بعد مضارع وهن**

كما يتمثل الجواز فى قوله :

**وجائز رفعك معطوفا على**
**منصوب ان بعد أن تستكملا**

ويتمثل خلاف الاولى فى قوله :

**وكونه بدون ان بعد عسى**
**نزر وكاد الامر فيه عكسا**

ومثال الرخصة الضرائر الشعرية التى تجوز للشاعر دون الناثر •

واذا اختلف النحاة فى حكم أصل من الاصول كاختلافهم فى نيابة « يا » التى للنداء عن الفعل « أدعو » فهل يجوز القياس على هذا الاصل ؟ المعروف أن بعض النحاة يرون أن « يا » حلت محل الفعل وعملت عمله فنصبت ما بعدها لفظا أو محلا . ولكن الفراء من النحاة (وتبعه جماعة) يرى أن « يا » أصيلة فى العمل ولم تحل محل الفعل • ومع هذا الخلاف قاس النحاة « الا »

الاستثنائية على « يا » من حيث نابت « الا » عن الفعل « استثنى » ومن ثم اعتبروها ناصبة لما بعدها بالنيابة عن هذا الفعل ، فقالوا ان المستثنى منصوب بالا • والعبرة عندهم بقيام الدليل مهما اختلف النحاة •

وهناك « أدلة أخرى » يذكرها النحاة بهــذا الوصف ولكنها أدلة تستعمل فى الجدل النحوى لا فى استنباط القواعد النحوية اى أن الاستدلال بها استدلال جدل لا استدلال منهج ومن ثم لن ندخلها فى اعتبارنا •

ولقد نسب بعض المستشرقين ومن تبعهم الى النحاة العرب أنهم أخذوا عن اليــونان بعض أفكارهم النحوية • والآن بعد أن عرضنا الادلة الثلاثة السابقة لم يعد هناك مجــال للزعم أن التأثر كان فى حقل السماع لان اليونان لم يعرف عنهم أنهم استعملوا السماع كالنحاة العرب ولا فى حقل الاستصحاب لان التجريدات العربية فى مجال الاصول لا نظير لها عند اليونان ولا عند غيرهم ولاسيما تفكيرهم فى أصل الاشتقاق وأصل الصيغة وهذا النظام المحكم من الصيغ الصرفيـة المجردة التى هى أعلى طبقة من الامثلة المستعملة فى اللغة • فلم يبق الا أن تنحصر شبهة الاخذ فى مجال القياس وقد بينا بشرح الاركان الاربعــة للقياس أن المنطق الذى يدور فى فلكه تفــكير النحاة هو المنطق المادى وليس المنطق اليــونانى الصورى • وليس المنطق المادى ملكا لليــونان وحدهم لأنه ملكة التفكير الانسانى كله فهو نقد الفكر للواقع وليس نقد الفكر للفكر نفسه •

**ثانيا : فقه اللغة :**

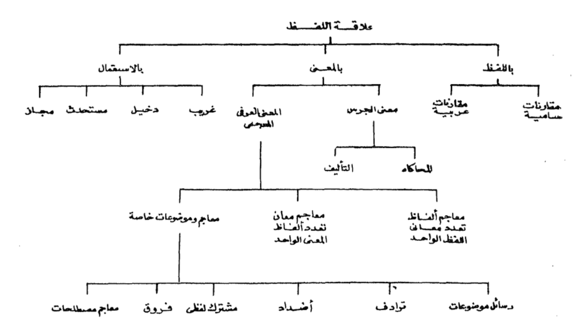
رأينا عند الكلام عن نشأة النحــو كيف كان القرآن أساسا لهذه النشأة اذ كان الدافع الدينى لنشأة النحو الحفاظ على نص القرآن وكان الدافع القومى لكل الثقافة العربية ( وفيها النحو ) جنى ثمار القرآن • كما رأينا فى معرض الكلام عن السماع ان المادة المروية شملت القرآن والحديث والشعر والكلام الفصيح بصورة عامة • ولقد كانت الدراسات القرآنية شفيعا للشعر الجاهلى ان يبقى على رغم كونه ديوان الحياة الوثنية الجاهلية التى أبطلها الاسلام فهذا الشعر يقدم أجل الخدمات للدراسات القرآنية فى عدد من المجالات منهــا الغريب والاعجاز والمجاز والمعــانى والتراكيب والأساليب ( والمقصــود بالأساليب طرق الحذف والزيادة والاضمار والالتفات والفصل واختــلاف المتعاطفين الخ ) مما يمكن العثور على نظيره فى الشعر الجاهلى • ولقد رأينا كيف شغف النحــاة بالشعر فأجروا عليه اســتقراءهم وأخذوا منه شواهدهم •

**«ولم أر غاية النحويين الا كل شعر فيه اعراب ولم أر غاية رواة الاشعار الا كل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج الى الاستخراج ، ولم أر غاية رواة الاخبار الا كل شــعر فيه الشاهد والمثل » (١٥) •**

واذا كان مفسرو القرآن منذ ابن عباس قد التفتوا الى ما عرفه اللغــويون من بعد باسم «الغريب» من ألفاظ القــرآن كالأبابيل والأب والسجيل أو الى ما عرف من بعد باسم «المهجور» كالبحيرة والسائبة والوصيلة والحامى فقد كان على اللغويين فى القرن الثانى الهجرى أن يأخذوا ذلك عنهم وأن يضيفوا اليه كلاما فى ظواهر أخرى كالمترادف والمشترك اللفظى والاضداد والمعرب الخ وأن يستعينوا فى استخراج ذلك بتقليب مادة الشعر وكلام العرب ولم يكن جهدهم بأى حال بمنأى عن ارادة المحافظة على القرآن •

كان لابن أبى اسحق عدد من التلاميذ الذين نقلوا علمه الى الاجيال اللاحقة وكان منهم عيسى ابن عمر وأبو عمرو بن العلاء ويونس بن حبيب • فأما عيسى فقد أخذ عنه النحو والسعى وراء اطراد القاعدة فكان كأستاذه يطعن على الفصحاء ويغلطهم وأما أبو عمرو فقد أخذ عنه اللغة فكان اماما فيها يحترم المسموع ويحرص على المحافظة عليه وان لم يكن مطردا ولم يكن يطعن على الفصحاء ولم يرو عنه ذلك الا مرة واحدة فى قوله لأبى خيرة الأعرابى « هيهات لقد لان جلدك » أى لقــد أفسدتك الاقامة بالحضر • وأما يونس فقــد لفق لنفسه اتجاها يأخذ من النحو ولا ينسى اللغة ومن هنا كان يسأل أستاذه فيرده أســتاذه الى **« باب من العربية يطرد وينقاد »** •

كان أبو عمرو يتعصب للقديم بسبب قــدمه ومن ثم كان يمتنع عن الاستشهاد بشعر أو نثر مجهول القائل خشية أن يكون لمحــدث غــير فصيح (١٦) ولكن أبا عمرو لم يقصر روايته على الشعر كما فعل حماد وخلف وانمــا كان قارئا ولغويا يروى كلام الاعراب وأيام العرب وانسابهم وكل ما يتصل بالحياة البدوية ، ولعل أكبر فضل لأبى عمرو على الثقافة العربية أنه منحها سيد نحاتها ولغوييها الخليل بن أحمــد تلميذ أبى عمرو وعبقرى الثقافةاللغوية عبر القرونوصاحب أول معجم فى العربية : « كتاب العين » . رحل الخليل الى الصحراء لجمع المادة اللغوية كما رحل أبو زيد الانصارى والنضر بن شميل وحشــد آخرهم غيرهم من رواة اللغة ولكن هناك جمــاعة




أخرى لم ترحل الى الصحراء ولم يحل عـدم الرحلة بينها وبين التفـوق وعلى رأس هـؤلاء أبو عبيدة تلميذ الخليل وصاحب « مجاز القرآن ». وترجع أهمية مجاز القرآن الى أمرين : أولهما ان اشتمال عنوانه على لفظ « المجاز » أغرى طائفة من الدارسين بأن يجعلوا أبا عبيدة سلفا من أسلاف علماء البلاغة ، وثانيهما أن هذا الكتاب يعد فى نظر طلاب فقه اللغة لبنة أولى فى بناء معاجم الموضوعات الخاصة ومن ثم يكـون اماما لاصحاب هذه المعاجم ( أو الرسائل ) أمثال الاصمعى وأبى زيد وأبى حاتم وابن قتيبة وأبى حنيفة الدينورى وابن دريد وغيرهم ، مثله فى هذا الاتجاه مثل الخليل وكتاب العين بالنسبة للمعاجم التقليدية .

لقد كانت فكرة التعليم هى السائدة فى حقل اللغة كما سادت فى حقل النحو وكان من نتيجة هذا الطابع أيضا ظهـور كتب الأمالى والمجالس وهى كتب غير ذات تخصص محدد ولكن فقه اللغة يغلب عليها لأنها كانت تتجه الى تخريج اللغوى والاخبارى والاديب والمثقف العام .

وهناك فارق من حيث الموضوع بين النحو وفقه اللغة لأن النحو يعنى بتجريد الاصول والقواعد ولكن فقه اللغة يعنى برصد المفردات والكلام عن كل مفردة على حدة فى اطار المباحث الآتية :

١ ــ اللغة العربية واللغات السامية ( مقارنة وصراع لغوى ) .

٢ ــ العربية الشمالية والعربية الجنوبية .

٣ ــ الفصحى واللهجات .

٤ ــ سليقة الفصحاء .

٥ ــ خصائص العربية وأسرارها ( التأليف ــ الحكاية ــ الاشتقاق ــ التصريف الخ ) .

٦ ــ لهجتا الحجاز وتميم .

٧ ــ ظاهرة الصيغ القالبية المطردة .

٨ ــ الاتساع .

٩ ــ الدخيل ( المعرب ــ المولد ) .

١٠ ــ تطور الخط العربى .

١١ ــ منزلة العربية ( وتحت هـذا العنوان كثير من الاحكام القيمية غير العلمية )

١٢ ــ اغناء اللغة بالمفردات الجديدة .

واذا لم يكن اهتمام فقه اللغة متجها الى تجربة الأصول والقواعد وانما يتجه الى المفردات فان فقه اللغة يعد فى المعارف ولا يعد فى الصناعات . ذلك بأن فقه اللغة يعتمد على الاستقراء النام وليس الاستقراء الناقص الذى هو أساس الصناعات وهو لايستطيع اختبار صحة النتائج كما يفعل النحو ولا يقوم على الحتمية والقياس ولا يستغنى بالاصناف عن الكلام فى المفردات ولا يقوم على التقعيد وانما يقـوم على تقرير المعلومات . وبهذا يخرج فقه اللغة عن طابع الصناعات أو العلوم المضبوطة ويسلك فى عداد المعارف .

موضوع فقه اللغة اذن هو علاقات اللفظ المفرد وليس علاقات اللفظ فى الجملة . وعلاقات اللفظ المفرد تتشعب اذ تقوم العلاقات بينه وبين اللفظ المفرد الآخر وبينه وبين المعنى وبينه وبين الاستعمال . ويمكن تخطيط هذه العلاقات على النحو التالى :

فالمقارنات السامية ربما ربطت اللفظ العربى بلفظ عبرى أو حبشى أو كلدانى واستخرجت من هذا الربط ملاحظة معينة تضيف بها بعض الايضاح الى تأصيل اللفظ العربى المفرد ويمكن بالمقارنات العربية أن نلقى ضوءا على اختلاف اللهجات العربية من جهة وعلى دعوى الترادف أو التضاد أو الاشتراك اللفظى الخ من جهة أخرى • والمقصود بالمحاكاة دلالة جرس اللفظ على معناه كالذى لاحظوه فى كلمات مثل الخرير والفحيح الخ • والمراد بالتأليف حسن التجاور بين الاصوات فى اللفظ المفرد فلا يكون فيه تنافر لفظى هذا من جهة ومن جهة أخرى رصد امكان التجاور فى اللفظ بين الاصوات اذ يقولون مثلا : ان الدال لا تعقبها الزاى وان الجيم لا تعقبها الصاد وهكذا • ومعاجم الالفاظ هى المعاجم المشهورة فى استعمالنا كالعين والبارع والتهذيب والمحيط والمحكم والجمهرة والمقاييس والمجمل والحروف والاساس والمصباح والصحاح والعباب واللسان والقاموس الخ أما معاجم المعانى فمثل كتاب الالفاظ وتهذيب الالفاظ ومبادىء اللغة وفقه اللغة والمخصص وهكذا نرى أن فقه اللغة معرفة لا صناعة لان موضوعه لا يخضع « للتمرن » الذى ورد فى تعريف الصناعة وانما يخضع للاحصاء وليس فى فقه اللغة بنية فكرية مجردة يغنى العلم بها عن الاطلاع على كل لفظ على حدة على نحو ما لاحظنا فى صناعة النحو اذ تغنى معرفة القواعد عن احصاء الأمثلة والشواهد • وليس معنى ذلك ان نصوص فقه اللغة خالية تماما من كل اشارة الى الاصول المجردة • على العكس من ذلك نجد فقه اللغة فى عرضه لحقائقه يحيل كثيرا الى تجريدات الاصول النحوية كأصل الاشتقاق وأصل الصيغة •

لعل أكبر جهد فى حقل فقه اللغة هو الجهد المعجمى فالعرب من أول الامم اهتماما بالمعاجم لم يسبقهم الا الصينيون فى هذا النوع من النشاط • ولكن المعاجم العربية تعانى بعض نقاط الضعف التى لابد من الاشارة اليها ومنها :

١ ــ ان مداخل المعاجم مبنية على ترتيب المواد الاشتقاقية وليس على ترتيب الكلمات •

٢ ــ أن طريقة العرض لهذا السبب تفترض فى طالب المعجم ان يكون على علم بقواعد الصرف والاملاء •

٣ ــ ومعاجمنا تهمل الاشارة الى علاقة اللفظ بالاستعمال فلا تنص على الغريب والدخيل والمهجور الخ •

٤ ــ هذه المعاجم تغفل تماما عن النص على تطور الدلالة وتطور البنية للكلمة •

٥ ــ هناك عيوب فى شرح الكلمات فى المعجم أهمها :

أ ــ لا ينص المعجم دائما على ضبط بنية الكلمة فيترك المجال للتحريف •

ب ــ ولا ينص على قيود التوارد المعجمية للكلمة •

جـ ــ وقلما تعنى معاجمنا ببيان المعانى الاصطلاحية الفنية للكلمة فى مختلف الفروع •

د ــ ربما اتكل المعجم فى بعض الحالات على معلومات القارىء فيشرح الكلمة بقوله لبات معروف ــ أو ماء لبنى فلان ــ أو على مسيرة يوم من كذا •

هـ ــ يحدث أحيانا أن يهمل المعجم الاستشهاد على المعنى فيحرم القارىء من معرفة البيئة اللغوية للكلمة فى السياق •

**ثالثا : البلاغة :**

يقع النظر النحوى فى مجال حده الادنى الصوت وحده الاعلى الجملة ولا يصعد النحو فوق مستوى الجملة الواحدة الا فى عطف الجمل ذوات المحل وفى ترابط الجمل الصغرى فى جملة واحدة كبرى كما فى صور الجملة الشرطية • أما ما فوق الجملة بمعناها الشامل الذى أشرنا اليه فليس للنحو دور يؤديه • فلا يتناول النحو الفقرة paragraph ولا الأسلوب ولا الأفكار ولا الصدق والكذب وانما يترك كل ذلك لفروع الدراسات الاخرى • وحين نزل القرآن الكريم لم تقتصر العناية به على ضبط نصه نحويا فقط ولا على توثيق ألفاظه لغويا فحسب وانما اشتمل القرآن على ظاهرة أخرى هى ظاهرة الاعجاز وكان على المسلمين أن يفسروا هذه الظاهرة كيف كانت وتساءل العلماء عن سر هذا الاعجاز بعد أن ثبت لهم أن النحو وفقه اللغة قاصران عن بيان هذا السر •

فأما أصحاب الفرق فقد تكلموا فى الاعجاز باجتهاداتهم العقلية حتى قال بعضهم « بالصرفة » وأما غيرهم فقد جعل بعضهم الاعجاز للمعنى وجعل بعضهم الاعجاز للفظ وقال آخرون بل لهما معا • ثم هب أصحاب المعنى وأصحاب اللفظ يكشفون عن مظاهر تفوق القرآن فى هذين المجالين وأول ما كان من ذلك كتاب « مجاز القرآن » لأبى عبيدة ، ثم تلاه « اعجاز القرآن » و « البيان والتبيين » للجاحظ • وكان الجاحظ أوسع أفقا وأعلى كعبا وأرهف ذوقا من أبى عبيدة حتى هم بعض الدارسين أن يجعله المؤسس الحقيقى

لعلم البلاغة وان حال بينه وبين هذا الامر أن كتبه وان كانت حبلى بجنين البلاغة فانها لم تعطه فرصة الميلاد لان الادب كان أغلب فى كتب الجاحظ من العلم كما أن مصطلحات الجاحظ كانت فضفاضة تدور فى فلك العرف اللغوى العام وليس فى عرف علمى خاص واذا كانت فوائد علم البلاغة فى نظر الدارسين هى :

**أ ـ الوقوف على أسرار البلاغة فى منثور الكلام ومنظومه فنحتذى حذوهما ٠**

**ب ـ معرفة وجه اعجاز القرآن من جهة ما خصه الله به من حسن التأليف وبراعة التركيب وما اشتمل عليه من عذوبة وجزالة ، وسهولة وسلاسة (١٧) ٠**

فان الجاحظ فضل أن يخاطب بكتبه الأفئدة لا العقول وأن يتجه الى قارئه بملكة الاديب لا بمنهج العالم ٠

ولقد عرفنا أن أبا عمرو بن العلاء كان يفضل القديم لقدمه ويسىء الظن بالمحدث شأنه فى ذلك شأن النحاة الذين وقفوا بعصر الاحتجاج عند ابن هرمة واتهموا ما بعد ذلك من لغة حديثة . ومعنى هذا أن أبا عمرو كان يتمسك بالطرق القديمة لصياغة الشعر من وزن وقافية ومقدمة فى النسيب وتخلص الى الغرض واخيلة صحراوية وبكاء اطلال وصحبة وحش وتشبيهات تقليدية درج عليها الجاهليون وغير ذلك مما اشتمل عليه « عمود الشعر » والتزم الناس موقف أبى عمرو حتى سخر أبو نواس من بعض عادات الشعر القديم كالوقوف على الاطلال فنشأ بذلك ما عرف من بعد باسم قضية التقليد والتجديد ٠ ثم ظهر أبو تمام فبالغ فى استعمال البديع فعابه بعض النقاد وأطراه بعضهم فتحولت المحاورة التى كانت فى عهد أبى نواس الى خصومة اضطر بعضهم أن يؤلف فى « الوساطة » بين أطرافها ٠ وكان حصاد كل ذلك تقوية النقد الأدبى والسعى الى اعطائه نوعا من الضبط ثم نشأت الدراسات البلاغية ٠

ألقت هذه الخصومة ظلها على ما كتبه اثنان من كبار النقاد العرب : ابن قتيبة وابن المعتز ٠ فأما ابن قتيبة فقد رفض معيار القدم فى النقد مخالفا أبا عمرو وأتباعه (١٨) وأما ابن المعتز فقد فطن الى أن أبا تمام لم يخترع البديع اختراعا وانما بالغ فى استعماله ولاحظ ابن المعتز أن البديع حسن عند المتقدمين لعدم المبالغة وأن افراط أبى تمام فى ذلك مذموم (١٩) ٠

وتناول ابن المعتز ما أمكنه العثور عليه من أنواع البديع فأحصى من ذلك سبعة عشر نوعا منها الاستعارة والكناية والتورية والتجنيس والسجع مما يكشف عن أن ابن المعتز كان يفهم بمصطلح « البديع » معنى أوسع مما نعرفه الآن ٠

وفى القرن الخامس ظهر عبد القاهر الجرجانى صاحب الكتابين القيمين : « دلائل الاعجاز » و « أسرار البلاغة » مما يكشف لنا عن أن وظيفة البلاغة لم تبتعد كثيرا عن الكشف عن دلائل « الاعجاز » حتى فى ذلك العصر المتأخر ٠ وكان عبد القاهر أشعريا يؤمن بفكرة الكلام النفسى فاهتدى فى بحثه الى استعمال هذا المفهوم فى دراسة عملية التكلم فجعل الكلام النفسى الذى فى علم الكلام « نظما » فى دلائل الاعجاز ورتب عليه عمليات لغوية تقود الى التلفظ سماها « البناء » و « الترتيب » و « التعليق » وقد ألقيت بعض الضوء على العلاقة الاصولية ( الابيستيمولوجية ) بين هذه المفاهيم فى كتابى « اللغة العربية معناها ومبناها » وفى كتاب آخر لى تحت الطبع عنوانه « الاصول » ولا يتسع المقام هنا لمناقشة ذلك ٠

تكلمنا حتى الآن عن الرافد النقدى للبلاغة ٠ ولكن هناك رافدا آخر لها بدأ بكتاب «نقد الشعر» لقدامة بن جعفر الذى أكمل أنواع البديع ثلاثين نوعا ولكنه مال بالدراسة الى الضبط والصناعة (٢٠) أكثر من ميله الى الذوق النقدى : فلقد اتجه الى اقامة هيكل بنيوى تجريدى ذى أصناف وتعريفات تشبه ما لدى المناطقة والنحويين ثم جاء أبو هلال العسكرى صاحب الصناعتين فأنشأ مباحث للفصاحة والبلاغة والايجاز والاطناب والحشو والتطويل وجمع خمسة وثلاثين نوعا من البديع أحسن فى الاستشهاد على كل واحد منها ولكنه تبع قدامة فى الميل الى طابع الصناعة . وجاء بعدهما السكاكى فى نهاية القرن السادس وأوائل السابع فجعل البلاغة أقرب ما تكون لطابع الصناعة وكاد يبرئها من الاعتماد على الذوق وقسم فروعها الى معان وبيان وبديع واودع كل ذلك كتابه مفتاح العلوم الذى لقى عناية كبيرة من الشراح من بعده ٠

على أن البلاغة بعضها صناعة وبعضها معرفة. فأما جانب المعرفة فيتمثل فى مفهومها فى دور النشأة اذ كانت البلاغة أدخل فى الذوق منها فى التصنيف أما بعد تطور البلاغة وظهور مباحث قدامة والعسكرى ثم السكاكى فذلك يحتمل بعض التفصيل ٠ فأما من حيث الموضوعية فلا جدال فى موضوعية البلاغة برمتها ولكننا نفرق هنا بين

الموضوعية بشروطها التى رصدناها للصناعات والموضوعية التى تقف بازاء الذاتية فتكون عامة غير مشروطة • وموضوعية الصناعات مشروطة بالاستقراء الناقص وامكان اختبار النتائج ولقد نرى أن الاستقراء الناقص قد استعمل فى الوصول الى حقائق البلاغة لان البلاغيين حين نظروا فى الادب العربى لم يجروا الاستقراء على كل شعر ونثر فيه وانما اختاروا نماذج فجعلوها موضع بحثهم وعمموا نتائج ذلك على كل كلام العرب • فاذا نظرنا فى الشرط الثانى وهو امكان اختبار النتائج وجدنا بعض البلاغة يسمح بذلك وبعضها لا يتأتى فيه الاختبار فقد نختبر أجزاء الاستعارة أو المجاز المرسل أو نتحقق من أسلوب خبرى أو شرطى ولكننا اذا ادعينا لكلمة انها فصيحة فلا مجال للتأكد من فصاحتها ( أى أخذها عن قبائل وسط الجزيرة ) لأننا لا نستطيع الآن أن نعود الى قبائل الفصاحة ولابد من أن نقتنع برواية الرواة • وفى البلاغة حتمية وقياس ما دامت قواعدها تنطبق على ما لم نعرفه من الكلام ، ولكن هناك جانبا ذوقيا من البلاغة لا يخضع للقواعد كحسن التأليف ورصانة الاسلوب أو جزالته والظلال النفسية التى تأتى عن ظواهر بلاغية كالتقديم والتأخير والفصل والوصل الخ فهذا الجانب لا ينطبق عليه القياس أو الحتمية • وأما تجريد الثوابت فان البلاغيين قد قبلوا بعض القواعد المنهجية العامة من النحاة وأضافوا اليها ما يتصل ببحوثهم من هذه القواعد المنهجية كقولهم : الاصل فى التعجب الاستفهام أو الاصل فى النهى طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء الخ • وفى البلاغة تصنيف كما فى النحو وفقه اللغة وليس فيها كما ليس فيهما تناقض • وفيها استغناء بالاصناف عن المفردات فالمشبه صنف مفرداته كل المشبهات فنستغنى بهذا اللفظ عن كل مفردات أمثلته وفى البلاغة ما يخضع للقواعد وفيها ما لا يخضع كما سبق منذ قليل • واذا كان الأمر كذلك جاز لنا ان نقول ان البلاغة تقف باحدى رجليها فى الصناعات وبرجلها الأخرى فى المعارف وذلك شأن البلاغة فيما بعد السكاكى •

البلاغة دراسة العلاقة بين الأسلوب والمعنى ، فاذا كان الاسلوب على مستوى ما يعرض للجملة فذلك موضوع علم المعانى واذا كان الاسلوب على مستوى ما يعرض للمفرد فذلك موضوع البيان وكل تقلب للاسلوب فهو ذو أثر فى المعنى أو على الأصح يتم هذا التقلب تبعا لمطالب المعنى المراد • فما هذا المعنى ؟ اذا صح أن نعرف المعنى بأنه العلاقة بين الرمز والمدلول فان هذه العلاقة قد تكون طبيعية لا دخل فى ادراكها للعرف أو المنطق كادراك حلاوة الجرس والوزن والقافية والمحسنات ونغمات الالقاء ونحو ذلك مما يترك فى النفس اثرا خاصا • وقد تكون العلاقة عرفية كالعلاقة القائمة بين الالفاظ ومدلولاتها فى المعاجم وكالمعانى النحوية التى تعطى للالفاظ والجمل كالفاعلية والمفعولية والخبر والانشاء والشرط الخ وكالنغمات التى يفرق بها بين الاستفهام والتقرير وقد تكون العلاقة ذهنية كالعلاقة بين الاستقراء والنتيجة أو الاستنباط ونتيجته وكالاستدعاء الذهنى والادراك المنطقى المادى • وكل هذه العلاقات مستعمل فى البلاغة • فلقد حاول النقاد والبلاغيون العرب أن يعبروا عن العلاقات الطبيعية بين الألفاظ ومدلولاتها فجاء تعبيرهم عنها محوطا بتهاويل المجاز البعيد المتناول فقالوا فى النص الادبى حين أعجبوا به : حسن الجرس رقيق الديباجة طلى العبارة رائع التأليف فيه جزالة وسلاسة وله ماء رونق • ومن قبيل ذلك كلامهم عن الآثار النفسية التى تأتى عن التقديم والتأخير أو الفصل أو الوصل أو القصر الخ ومنه ما يسمى فى الدراسات اللغوية Onomatopoea أما العلاقة الثانية فيمكن بحسبها أن نقسم المعنى الى وظيفى ومعجمى ودلالى فالوظيفى المعنى الصرفى والنحوى على مستوى معانى الصيغ المجردة كالطلب والصيرورة والمطاوعة الخ أو مستوى الأبواب كالفاعلية والمفعولية • الخ • والمعجمى معنى اللفظ فى المعجم والدلالى معنى الجملة فى محيطها الاجتماعى الذى يراعى فيه المقام ولقد امتدت دراسات المعنى المعجمى حتى شملت الترادف والتضاد والمشترك اللفظى والتوارد والحقول المعجمية الخ • ولا يتسع المقام لتفصيل القول فى ذلك ولكنه وجد مفصلا فى كتاب الاصول الذى أقدمه للمطبعة الآن •

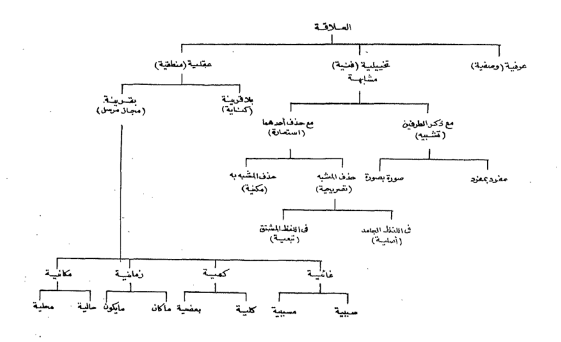
أما فروع البلاغة فهى المعانى والبيان والبديع • والمعانى قمة النحو لأنه يبدأ عندما ينتهى النحو لقد ذكرنا أن النحو يبدأ بالصوت وينتهى بالجملة التامة ثم لا يتناول ما فوق ذلك ونضيف الآن أنه يترك دراسة ما فوق الجملة التامة لعلم المعانى فمن موضوعاته الذكر والحذف والاظهار والاضمار والفصل وزيادة الحرف مما يتصل بنظم الجمل فى أسلوب متصل أى أن النحو تحليلى والمعانى تركيبى أضف الى ذلك ان علم المعانى يدرس أضرب الاساليب ويربط الاسلوب بمقتضى الحال ويجعل انطلاقه فى كل ذلك عكس انطلاق النحو فالنحو يبدأ من المبنى ويبحث عن المعنى وعلم المعانى ينطلق من المعنى باحثا عن الاسلوب أو الاساليب التى تصلح للتعبير عنه • ولكن لعلم المعانى مطمحا آخر لا يتوق اليه النحو

مطلب يتخطى المعانى الوظيفية الى العلاقات الطبيعية والمعانى الذواتية والخلجات النفسية فيستريح به المرء من جفاف الصناعة ويستروح به ندى التذوق ويجد به الناظر مبررا للفصل بين علمى النحو والمعانى اللذين تشاركا فيما عدا ذلك . وهكذا نرى علم المعانى يكشف عن بعض الطموح للاتصال بالاعتبارات الجمالية الذى يمكن الكشف عنها فى الحكاية Onomatopoea وتنافر الحروف والتأليف والتعقيد اللفظى والمعنوى وكل ذلك ينتمى الى العلاقة الطبيعية بين الرمز والمدلول . وهى علاقة تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة (٢١) وهى مما يشم ولا يفرك . ومن هذا القبيل ما ينسب من حسن للحذف أو الذكر أو الوصل أو الفصل الخ . ولقد عنى علماء المعانى بالعلاقة الذهنية بين الرمز ومدلوله فى صورة الكلام عن القرائن الحالية ومقتضى الحال . وهكذا يكون علم المعانى قد اعتمد على العلاقات الثلاث بين الرمز ومدلوله .

لعل من الظواهر الهامة جدا فى ديناميـة الاستعمال اللغوى أمرين أحدهما يرجع الى النظام والآخر يرجع الى التوسع . فأما الذى يرجع الى النظام فهو تعدد المعنى للمبنى الواحد سواء على مستوى الصرف أو على مستوى المعجم . لاحظ مثلا أن « ما » تصلح نافية واستفهامية وزائدة وموصولة وشرطية ونكرة تامة ونكرة ناقصة وهلم جرا وكل ذلك داخل النظام ومن ثم ينتمى الى طبيعتها الصرفية والنحوية . وكذلك تجد «ضرب» على المستوى المعجمى بتعدد معناها بين : ضرب زيد عمرا وضرب الله مثلا وضرب له موعدا وضرب له قبة وضرب فى الأرض وضرب خمسة فى ستة الخ . فلا يتضح معنى « ما » ولا معنى « ضرب » الا فى جملة تامة ويظل خارج الجملة متعددا أو محتملا .

والامر الثانى وهو الذى يرجع الى التوسع هو النقل والمقصود نقل المبنى عن معناه الاشهر الى معنى آخر ويكون ذلك أيضا على المستوى النحوى وعلى المستوى المعجمى فالنقل النحوى أشار اليه النحاة فى باب أسماء الاعلام وفى باب التمييز ونحوها كما أشاروا اليه فى انماط الجمل كأداء معنى الانكار والجملة الاستفهامية ( أتنكر نعمة الله عليك ) والتقريرية أيضا . ( ألم يجدك يتيما فآوى ) وأما النقل على مستوى المعجم فهو موضوع علم البيان . فلظاهرة النقل فى البيان عدة مظاهر يستعمل فيها اللفظ المفرد بغير معناه الحقيقى كما ان اللفظ قد يعرض له ما يخصص دلالته أو يعممها أو يغيرها كما فى نقل المعنى اللغوى الى المعنى الاصطلاحى وكما فى مجاز الحذف . وهذا النقل البيانى فى صورته الشاملة هو أقرب شىء الى ما فهمه أبو عبيدة بلفظ « المجاز » . ولعل مكان علم البيان من فقه اللغة كمكان علم المعانى من النحو فكلاهما يبدأ من حيث ينتهى قرينه ولكن الصورة النهائية لعلم البيان لم تكتمل الا فى جو النقد الأدبى . ولقد عرف القزوينى البيان بأنه « علم يعرف به ايراد المعنى الواحد بطرق مختلفة فى وضوح الدلالة عليه » ولولا أن المعنى الوارد فى عبارة « ايراد المعنى الواحد » هو معنى اللفظ المفرد وليس معنى النسبة لكان هذا التعريف احسن ما يعرف به « الاسلوب » . غير أن المقصود بالمعنى هنا كما تصرح به المتون هو المعنى الذى ينبنى على تصور مفرد وهذا ما يجرى عليه العمل عند التطبيق . ذلك أن موضوع البيان هو « اللفظ العربى من حيث التفاوت فى وضوح الدلالة بعد رعاية مطابقته لمقتضى الحال . وما دام المعنى البيانى مفردا فى طابعه فقد عدل البيانيون عن فهمهم لتشبيه التمثيل والتشبيه الضمنى والاسعارة التمثيلية عن اعتبار الكلام المتصل المؤلف من عدد من الألفاظ الى اعتبار الصورة المفردة أو الحالة المفردة الحاصلة من التركيب وهما فى نظرهم « تصور مفرد » أما المجاز العقلى فعجبا للبيانيين أن قبلوه فى مباحثهم وانما أولى الاماكن به علم المعانى لانه اسناد من الاسناد وهو بحكم تعريفه : « اسناد الفعل أو ما فى معناه الى غير ما هو له لعلاقة مع قرينة» ولعل الذى شفع له عند البيانيين هو طابع « النقل » ثم ما يصاحبه من علاقة وقرينة . وفيما يلى تصور للعلاقات البيانية للفظ المفرد . ( أنظر الشكل أعلى الصفحة التالية ) .

ومعنى هذا أن البيانيين وقد اسلموا الاهتمام بالعلاقة الطبيعية لعلم المعانى والبديع استحدثوا لانفسهم من الاستعمال الادبى للالفاظ علاقة آخرى سموها العلاقة الفنية أو علاقة المشابهة وعلاقات عقلية هى اللزوم والغائية والحكمية والزمانية والمكانية ولقد نص البيانيون على أن العلاقة الوضعية (العرفية المطابقية التى بأصل الوضع) لا يتطرق اليها التفاوت فى الوضوح والخفاء لانها اما أن تكون معلومة فتتضح أو مجهولة فلا تتضح ولا فرصة هنا للزيادة أو النقص فى اللفظ أو فى المعنى لان الزيادة والنقص تغيران المعنى . فمن زيادة اللفظ أن نعمد الى فعل مثل « كسر » مثلا فنضعف عينه . ومن نقصانه أن نعمد الى فعل مثل « انكسر » فنحذف منه حرف المطاوعة ولكن هل يزاد فى المعنى أو ينقص فيه ؟ الجواب نعم ! فلو اخذ الفعل « كسر » مرة أخرى لوجدنا معناه مكونا مما يأتى :




**أ ـ أصول الاشتقاق أو مـادته وهى الكاف والسين والراء وهى تفيد الحدث ·**

**ب صيغة (( فعل )) بفتح الفاء والعين واللام وهى تفيد الزمن ·**

**ج ـ تطلب الفعل لمفعول يقع به الكسر وهذا هو « التعدية » ·**

**د ـ كون هذا المفعول مما يصح أن يقال فيه انه كسر فلا يقال مثلا كسرت الثوب ·**

كل أولئك يعتبر من المكونات النحوية لمعنى « كسر » وهى عرضة للزيادة والنقص فقد يتفر الزمن الى الاستقبال مع بقاء الصيغة على حالها لقصد الدعاء وقد تنعدم فكرة وقوع الحدث كأن يكون « كسر » مثالا نحويا أو لفظا محكيا وقد لا تتحقق التعدية ويكون عدم تحققها بحذف المفعول كأن تقول : « كم حطم هذا الأحمق وكم كسر » ·

أما العنصر الاخير الذى تحت رقم ( د ) ، فهو يمثل ما يسمى قيود التوارد أو شروط التوارد المعجمية لان مفعول « كسر » ينبغى أن يكون من نوع ما يصدق عليه الكسر بأن يكون مصنوعا من مادة هشة مثلا · ومخالفة هذه القيود التى أطلقنا عليها « شروط التوارد » يخلف لنا ما يسمى « مفارقة معجمية » كالمفارقة بين « كسر » وبين « الثوب » · وما دمنا قد أوضحنا هذه المسألة على هذا النحو فانه يجدر بنا أن نتكلم فى مفهومين هامين من مفاهيم البيان وهما « العلاقة » و « القرينة » . فأما العلاقة فقد أشرنا منذ قليل الى أن الاساليب البيانية تجتاز المعنى العرفى الوضعى المطابقى الاصلى وما يناسبه من علاقة عرفية بين الرمز والمدلول أو بعبارة أخرى بين اللفظ والمعنى وأن البيان قد استبدل بهذه العلاقة العرفية علاقة أخرى فنية هى المشابهة كما اختار علاقات أخرى عقلية كاللزوم والغائية والكمية والزمانية والمكانية فاذا قلنا « العلاقة » فليس المقصود العلاقة العرفية وانما المقصود العلاقة الفنية ( المشابهة ) أو العقلية ( اللزوم الخ ) واذا قلنا : « القرينة » فالمقصود ما ذكرناه منذ قليل من « المفارقة المعجمية » اذ لولا هذه المفارقة المعجمية ما سهل على السامع أن يسارع الى الاغضاء عن العلاقة العرفية والى احلال علاقة أخرى بيانية محلها · فاذا نظرنا الى قوله تعالى : « أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى » تبادر الى ذهننا المعنى فى صورة « استبدلوا » الضلالة بالهدى ولم تأخذ لفظ « اشتروا » مأخذا حرفيا يؤدى الى معناه العرفى · ومعنى ذلك أننا أدركنا أن الآية تهدر العلاقة العرفية وتضع موضعها علاقة بيانية فنية يمكن تفسيرها بأن نقول : شبه مطلق الاستبدال بالشراء ثم حذف المشبه ( مطلق الاستبدال ) وأقام المشبه به مقامه ثم اشتق من الشراء « اشتروا » بمعنى « استبدلوا » · فاذا سئلنا عن القرينة هنا قلنا ان القرينة لفظية ويقول البعض انها هى لفظ الضلالة وأقول انها المفارقة المعجمية بين « اشتروا » وبين « الضلالة » بدليل أن هذا البعض يفسر القرينة بقوله : **« لأن الضلالة لا تشترى على الحقيقة »** أو **« لأن الضلالة ليست مما يشترى »** · فأنت ترى

اذن أن القرينة هى المفارقة المعجمية بين اللفظين المتواردين · ويقال مثل ذلك فى المجاز المرسل نحو « واسأل القرية » الخ ولكن لا قرينة فى فى « آذانهم » و « غرست نخلة » ومجاز الحذف نحو « واسأل القرية » الخ ولكن لا قرينة فى الكناية لأن كلا المعنيين ( القريب والبعيد ) صالح أن يقصد ·

نصل الآن الى فكرة المحاور التى ترتكز عليها بعض التصنيفات البلاغية فى البيان والبديع لنرى مقدار السداد فى تصنيف مفهوماتهم وتوزيعها على هذين الفرعين من فروع البلاغة · فمن الواضح أن المحور الأكبر فى الدراسات البيانية هو محور الحقيقة والمجاز وأن أحد طرفى هذا المحور وهو المجاز هو الذى يهم الدراسات البيانية ليشمل المجازين اللغوى والمرسل · وهناك محور القرب والبعد وهو المحور الذى يدور حوله عدد من الابواب الموزعة بين البيان والبديع والتى تستحق جميعا أن توضع فى البيان ومن ذلك :

١ ـ الكناية ويمكن لكل من المعنيين ( القريب والبعيد ) فيها أن يكون مرادا ·

٢ ـ التورية والمعنى القريب فيها أوضح من المعنى البعيد ولعل خفاء المعنى البعيد فيها ووضوحه باللزوم فى الكناية هو الفارق بينهما الى جانب فارق آخر وهو أن التورية تتكىء على الجناس أو المشترك اللفظى بخلاف الكناية،أضف الى ذلك ضرورة القرينة فى التورية وعدم الحاجة اليها فى الكناية ·

٣ ـ الاستخدام حيث يعد معنى اللفظ قريبا ومرجع ضميره بعيدا كما فى نحو : « لما افتتحت مصر القناة رمت بها أعداءها » اذ يعود الضمير على قناة الرمح وفى هذا استعانة بالجناس ايضا · واذا لم يكن الضمير هنا راجعا الى قناة السويس وهى المذكورة فى المثال على الحقيقة فان الذى ربط بين الضمير وبينها انما هو التطابق المعجمى الذى ينطوى عليه الجناس وذلك فى غيبة التطابق الاشارى الذى يتحتم أن يكون بين الضمير ومرجعه وبيان ذلك انك اذا قلت : « قتل الرجل الرجل » فبين « الرجل » و « الرجل » تطابق معجمى ولكننا لا ندرى ان كان بينهما تطابق اشارى بمعنى ان الرجل الثانى هو الرجل الاول أو لم يكن فان كان صح الاضمار فقلت : « قتل الرجل نفسه » والا لما يصح الاضمار لأن الرجل الثانى غير الأول فلا يصلح الاول مرجعا لضمير الثانى · ولكن الاضمار ساغ فى الاستخدام لورود الضمير فى جملة غير الجملة التى فيها مجانس مرجعه ·

٤ ـ التوجيه والايهام وهو أن يحتمل اللفظ معنيين لا يتعين أحدهما الا بقرينة حالية وذلك كاستعمال لفظ « سواء » فى قول الشاعر فى خياط أعور :

**خاط لى عمرو قباء**
**ليت عينيه سواء**

فلا تتعين التسوية فى الابصار أو التسوية فى العمى الا بالقرينة ومع ذلك يظل احد المعنيين أقرب من الآخر لان اختيار عين الخياط للكلام يجعل التمنى عليه أقرب من التمنى له لأنه لو كان بريد التمنى له لتحرج من تذكيره بالعاهة ولتمنى له شيئا آخر ·

٥ ـ القول بالموجب وهو أن تسمع كناية فتقلب معناها القريب بعيدا والبعيد قريبا كما فى نحو قوله تعالى : « يقولون لئن رجعنا الى المدينة ليخرجن الاعز منها الاذل » فقد أرادوا بالاعز أنفسهم وبالاذل المسلمين ولكن القرآن عكس عليهم ما أرادوا فقال : « ولله العزة ولرسوله وللمؤمنين » فصدق ما اشتمل عليه الكلام السابق ولكنه غير موضع العزة · وتجد مثل ذلك فى قول الشاعر :

**وقالوا قد صفت منا قلوب**
**نعم صدقوا ولكن من ودادى**

وهناك أيضا محور التوافق والتضاد وهو يتوزع عددا من المحسنات البديعية فمن التوافق الارصاد والمشاكلة والمزاوجة وحسن التعليل وتشابه الاطراف والسجع ومن التضاد الطباق والمقابلة والعكس والرجوع وتأكيد المدح بما يشبه الذم وتأكيد الذم بما يشبه المدح وكل ذلك محسنات معنوية ·

كان ينبغى لكل ما سبق من المحاور والابواب التى تقع فى نطاق تقلب معنى اللفظ المفرد أن تحتل مكانها فى حظيرة الدراسات البيانية وألا يعدها البلاغيون السكاكيون فى المحسنات البديعية أما ما يعد فى البديع فهو محور الترتيب والتشويش ويدور عليه اللف والنشر مرتبا ومشوشا والاطراد والاستتباع وكذلك محور الجمع والتفريق ويدور حوله الجمع وأيضا التفريق والتقسيم والتفريع والادماج ومراعاة النظير وهناك أخيرا محور الزيادة والنقص وربما دارت عليه المبالغة والتجريد ·

لقد كانت البلاغة العربية سليلة للنقد العربى ثم أصبحت وارثة له بسبب ضعف الذوق النقدى وبقيت البلاغة عبر القرون هى المنظار الذى يكشف به طلاب الادب مواطن الجمال فى النص · ولقد اتضح لنا فى بداية الكلام عن

البلاغة أنها تقف باحدى رجليها فى معسكر الصناعات وبرجلها الاخرى فى حلبة المعارف ومن المسلم أن الذوق لا يقنن وأن معظم النقد تذوق واذا كان الامر كذلك فلا تصلح البلاغة منهجا نقديا بسبب ارتباطها بالشكل اللغوى والتزامها بالقواعد ٠

وهنا يرد علينا سؤال هام : اذا كنا نرى ان القدماء قد تجاوزوا الصواب فى اعتمادهم على البلاغة فى عملية النقد فأين نضع البلاغة فى سياق فهمنا الابيستيمولوجى المعاصر ؟ والاجابة على هذا السؤال أن البلاغة حتى مع تفريعها الى فروع ثلاثة مختلفة تعتبر منهجا موحدا يتجه الى دراسة الاسلوب Stylestics فالمعانى يبدأ موضوعه بالتفريق بين أسلوبى الخبر والانشاء ثم التفريق بين أضرب الخبر وأضرب الانشاء ثم يدرس فيما بقى من موضوعه ظواهر أسلوبية كالفصل والوصل والحذف والايجاز والاطناب الخ ٠ والبيان يرى فى الاستعمال الحقيقى أسلوبا يختلف عن الاستعمال المجازى ويفرق بين أنواع المجاز باعتبارها أساليب وكذلك بين المجازات والكنايات وأما البديع فطرق التحسين عنده أساليب أيضا فقد يكون الاسلوب مسجوعا أو غير مسجوع مشتملا على الطباق أو غير مشتمل الخ ٠ لأن الأسلوب هو الاختيار الفردى للمتكلم أو الكاتب وهذا الاختيار يبدأ عند النقطة التى نقتنع فيها بأننا قد وفينا مطالب الصواب النحوى فاذا صح هذا فان البلاغة فى مجموعها تدور حول الاساليب ٠

واذا صح فى أذهاننا ان البلاغة دراسة الاساليب فانها عندئذ تتناول جانبا من جوانب النقد الشكلى الذى يشتمل على البلاغة والعروض وكل ما يبحث فى شكل النص الأدبى كتصميم القصة ومجرى الحوار المسرحى والترقيم والالقاء والتقطيع الى فقرات Paragraphs والبدء والختام الخ ولا تصلح البلاغة أن تكون كما كانت فى الماضى منهجا متكاملا لتناول النص بالنقد لان النقد بصورته الحاضرة قد امتد حتى اتسع لحقائق علم الاجتماع ونتائج علم النفس وثمرات الفلسفة واعتمد على ركائز من فروع المعرفة المختلفة وليست البلاغة أكثر من لبنة فى هذا البناء الشامخ ٠

## هوامش

(١) طبقات النحويين واللغويين للزبيدى : ٣١ ٠

(٢) فى الفهرست لابن النديم اشارات الى عدد كبير من كتاب المختصرات فى ذلك الوقت المبكر ٠

(٣) فيض نشر الانشراح من روض طى الاقتراح لابن الطيب الفاسى الشرقى : ص ٢٤ مخطوطة ـ المكتبة العامة بالرباط د ١٩١٥ ٠

(٤) الاعراب فى جدل الاعراب لابن الأنبارى ، وكذلك ابن الطيب الشرقى ٢٩٠ ٠

(٥) الانصاف لابن الأنبارى المسألة رقم ٤٠ ص ٣٠٠

(٦) المرجع والصفحة ٠

(٧) الاقتراح للسيوطى ٣٨ ٠

(٨) انظر : فقه اللغة ـ على وافى ١١٢ ودراسات فى فقه اللغة لصبحى الصالح ١٠٩ ٠

(٩) الفارابى : كتاب الحروف ١٤٧ ٠

(١٠) الانصاف مسألة ٢٣ ص ١٨٦ ، ٣٦٧/٥٣ ، ٥٢٨/٧٢ ، ٦٣٠/٨٧ ٠

(١١) الجزء الثانى ص ٣٣٤ تحقيق الدكتور عبد الحسين الفتلى ٠

(١٢) الاقتراح للسيوطى ٧٢ ٠

(١٣) الخصائص لابن جنى ٤٨/١ ، الاقتراح للسيوطى ٤٦ ٠

(١٤) الخصائص ١٦٣/١ ٠

(١٥) الجاحظ : البيان والتبيين ٣٢٣/٣ بتحقيق السندوبى ٠

(١٦) الاقتراح للسيوطى ٢٧ ٠

(١٧) علوم البلاغة للمراغى ٤٤ ـ ٤٥ ٠

(١٨) الشعر والشعراء ٥ ٠

(١٩) البديع ٢ ـ ٥ ٠

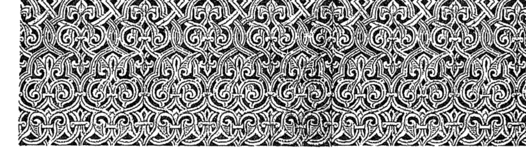
(٢٠) سبق شرح معنى الصناعة ٠

(٢١) النقد المنهجى عند العرب لمندور ١٠٢ ٠

الدكتور عاطف جودة



# تراث الأدب الصوفى





رأى بعض النقاد فى الأدب الصوفى نتاجا غثا يفتقر الى مقومات التعبير الفنى ، وعده بعضهم شيئا لا يمت بصلة الى التجربة الانسانية بسبب ما فيه من جنوح ميتافيزيقى . وتحتم هـــذه الاعتبارات التى أخذت شكل احكام تعميمية عاجلة بيان أن هذا الادب يحفل قدر غير قليل منه بمقومات الابداع الفنى ، وأن مضمونه ليس فى كل الأحوال مفارقا ، إذ يظفر الدارس فيه بالتعبير عن تجارب وأحوال ذاتية .

ونود قبل أن نعالج فى هـــذا البحث منجزات ذلك الأدب أن نعرض لنشأة الفن فى تربة الدين ، وأن نتعرف ما بين التجربة الفنية والتجربة الصوفية من تماثل . أما أن الدين قد احتضن منذ عهد بعيد ما أنجزه الانسان من أشكال ثقافية فأمر لا يحتاج الى مزيد برهان ، والتساؤل عن هذه النشاة يتصل من قريب بتراث الأدب الصوفى باعتباره غير منبت عن التجربة الدينية .

ولكن ما مغزى أن ينشأ الفن ، وهو شكل من أشكال الثقافة ، فى أحضان الدين ؟ يفترض عند الاجابة عن هذا السؤال أن نتعرف انطولوجيا الثقـــافة القديمة من حيث تبدو مختلفة عن التركيب الانطولوجى للانسان المعاصر . لقد تشبثت الانطولوجيـــا القديمة

# ● تراث الأدب الصوفى

**بالقدسي ، ذلك الحى المحمل بالمعنى والسارى فى ظواهـــر الكون ، شيئا لم ينأت معه ابعاد الجانب الالهى ونفيه وحله كمـــا فعلت الانطولوجيا المعاصرة فى بعض المذاهب والتيارات • وظل الانســـان وفيا لهذا المظهر الالهى فى مراحل التطور الثلاث التى تشمل تعـــدد الآلهة والايمان بالاله الواحد ثم مرحلة التجريد الميتافيزيقى لأفكـــار وتصورات ثيولوجية**

**وبلغت الصلة بين الفن والدين أوجها فى آداب العصر الوسيط، سواء فيما أبدع الأدباء أو فيما حاكوا من نماذج الأدب اليونانى • وما لبثت هذه الصلة أن تراخت عندما صدعتهما أزمات الشـــعور الانسانى بظهور الثورة الرومانتيكية التى انجهت بالفنون والآداب صوب هموم انسانية خالصة ، تمثلت فى التمرد الدينى ، وفىالشغف بالحرية التلقائية ، وازداد هذا التيار اندفاعا ليعبر عن بزوغ أزمات جديدة فى وعى الانسان •**

وينتمى تراث الأدب الصوفى بعد أن بلغ درجـة النضج فى الشكل وفى المضمون الى العصر الوسيط ومن ثم أشرب الطابع العام لذلك العصر ، وهـــو ما لا نخطئه فى الادبين الأوروبى والعربى ابان تلك المرحلة التاريخية • وتؤكد هذه الحقيقة بعـــدا تاريخيا لا نقصد به تصنيف الأحداث والوقائع فى اطار السابق واللاحق ، وانما نهدف من وراء تأكيد هذا البعد أن لكل قطاع من التاريخ زمانية تجـاوز الترتيب والتسلسل ، الى هموم وأزمات خاصة بالوعى الذى يعايش مرحلة من هذه المراحل فلكل مرحلةروحهاوبناؤها وايقاعها الزمانى، وقد ينهار هذا البناء ليفسح مجالا لبناء جديد ، وقد يبقى من البناء المتصدع ما يمتد فى نسيج طور تاريخى لاحق• واذا كنا نلاحظ بعض الفروق بين ثقافتين متعاصرتين ، فان وراء هذا التمايز روحا واحـدة دعت كارل ياســـبر K. Jaspers الى ما وصـــفه بالحقبة المحورية فى التاريخ ، وهى التى ظهرت فيها الثقافـــات العليا فى مدد من الزمان متقاربة ، وسط مساحة جغرافية واسعة ومتباعدة ، وتمتد هذه الحقبـــة من القرن الثامن الى الرابع قبل الميلاد ، وفيهـــا تشهد فجر الفلسفة والوعى الجمالى فى اليـونان وحركات الأصلاح الدينى التى قام بها الأنبيـــاء فى فلسطين وفارس وانبثاق الثورات الدينيـــة فى الهند والصين (١) •

ان الحديث عن مدارج أو محاور تاريخية يفضى الى تصور أن المحور التاريخى ينظم حركة الشعور الفردى من حيث تبدو موجهة بشعور عام ، ممـا يجعل لكل مدرج قصـــدا مميزا يتكشـــف فى منجزاته الثقافية ويحيلنا هذا التصور على تـراث الأدب الصوفى بوصفه بضعة حية من ثقافة العصر الوسيط فى الشرق والغرب على سواء • وقـــد كانت هذهالثقافة موجهة بقصد ميتافيزيقى وهموم روحية وازمات دينية نتعرف عليها فى فنون ذلك العصر وآدابه ومذاهبه الفلسفية ، وهى هموم وازمـــات امتـــدت حتى عصر النهضـــة • وفى تلك المرحلة من التـــــاريخ تنتظم فكرة المحور منجزات فنية وفلسفيه موجهة بقصد دينى ، نتعرف عليه فى الكوميديا الالهية لدانته • وفى قصـــة المعراج ، وفى رسالة الغفران وتدور هذه الاعمال الأدبية على التصورات الأخروية والعوالم غـــير المنظورة • واننا لنظفر بهذا القصد كذلك فىفنون التصوير والنحت فى أوربا • ولعل تمثال موسى وصـــورة مريم البتول ولوحة المسيح وتلاميذه ، والزخارف الاسلامية وفن الخط العربى الذى اتخذ من آيات القرآن وحدات تكوينيـــة ، مما يقـــرب التصـــور الخاص بالقصد الفردى الذى يتحرك فى اطار قصد عام• وكان مما شغل الوعى التاريخى لهذه المرحلة تأسيس البراهين الكوزمولجيـــة والأنطولوجية على وجود الله ، تلك التى نظفر بهـا لدى توما الاكوينى وأنسـلم واسبينوزا ، ولدى متكلمى المسلمين وفلاسفتهم ذوى النزعات الجدلية وقد شغل الفكر الدينى والفلسفى آنذاك بالتقريب بين الفلســـفة والوحى ، والملاءمة بين النوس واللوجوس ، مفهوما بوصفة الكلمة الالهية •

ونلاحظ فيما يتعلق بالصلة بين التجربة الفنية والتجربة الدينية ، تماثلا يتيح ضربا من تبـادل الأدوار بينهما • ومن أوجه هذا التماثل ارسـاء معرفة حدسية intuitide cognition تكشف وتدمج وتجاوز الفوارق الدقيقة والحدود القاطعة •

والتجربة الصوفية والتجربة الفنية لا ينتميان لنسقين مختلفين تماما ، ففى كليهما انخـــراط فى الوعى الذاتى الذى لا يفتأ آخذا فى التمدد والنمو والاتساع ، وفيهما نبذ للمألوف والمعتاد، وانتشال النفس من الانغماس فى الابتـــذال ، وتركيز الوعى وحفظه من أن ينـزلق فى الفراغ والبطالة • ويهدى هذا كله الى الاتفاق مع كولن ولسون فى تقرير ما بين التصوف والشـــعر باعتباره شكلا فنيا من وشائج تحيل على العاطفة والوجدان ، وتتمثل فى انطوائهما على ازاحـــة

النفايات التي تميل الى التراكم حين نسمح للوعي أن يظل سلبيا مدة أطول مما ينبغي (٢) ·

**ومما يجمع بين التصوف والشعر ، انهمـــا يؤسسان وحدة ينصهر فيها الفكر والشعور، وينضامان في نسيج متلاحم بحيث يئول الشعور الى فكر وينقلب الفكر الى شعور · وبعبارة أخـرى نقول : اننا في التصوف وفي الفن على ســواء نشعر بأفكارنا ونفكر بمشاعرنا · والفكر عـلى هذا النحو مصطبغ بالشخصي والذاتي ، على نقيض الفكر في الاتجاهات الوضعية التجريبية ، لأنــه فكر موضوعي ولا شخصي ·**

**ويعد الخيال علاقة جامعة بين التجربةالصوفية والتجربة الشعرية ، اذ فيهما يسيطر الخيال من حيث هو وسيط وعامل ادماج ، وسـيط بين الحس والفهم ، وادماج من شأنه أن يدخل كثرة المظاهر في مركب واحد · والخيال على هذا النحو يحل مادته ليعيد تنظيمها بواسطة مبادىء روحية، ويهيب بلغة حدسية في التصوف وفي الشعـر ، منفتحة على اللانهائي · ان منطق الخيال ليكشـف عن نفسه في التجربتين على نحو ابداعي يتمثـل في تنظيم التجربة وتحقيق الوحدة التي تنتظمها وتبلغ هذه الوحدة أفقها الأعلى في لحظات نادرة ، وربما التقى الشاعر الصوفي والصوفي الشـاعر على صعيد وحدة أخرى تطمح الى رؤية الكل عـلى نحو يتعذر معهو الرد الى برهان منطقي · وكثـيرا ما وصف كبار الشعراء والصوفية ومضشعورهم بهذه الوحدة ، واستضاءة وعيهم بها في لحظـات نادرة ·**

ومما يدل على احتفاء الصوفية بالخيـال في نتاجهم الادبي وفي تأملاتهم ومذهبهم العرفاني ، حديث محي الدين بن عربي عما سماه علم الخيال Science of Imagination بوصـــفه أحـد علوم المعرفة ، واعتباره الخيال صاحب الاكسير الذي تحمله على المغنى فيجسده في أي صــورة شاء (١) ويذكرنا هذا الوصف بمصطلح الكيمياء العقليـة mental chemistry ذلك الذي أطلق على الخيال ابان ازدهـار النزعة الترابطية في أوربا في القرن الثامن عشر (٤) ·

ان المعرفة التي يقدمها الخيال في التجربـة الصوفيه ، سواء تحولت الى تأمل خالص أو ابداع فني ، تحيل على سياق ابداعي لم ترفض معـه النظرية الثيوصوفيه القول بأن العالم كله تجليات في الخيال الالهي المرموز اليه عند ابن عربي بالعماء وبالنفس الرحماني من حيث هو واسطة بين الماهية الالهية الغيبية Divine essentia abscondition وبين العالم بحسبانه تجليا للأشكال المتكثرة (٥)

ويثير هذا السياق من البحث تساؤلا عن الفرق بين تجربة شعرية ذات بعد صوفي وتجربة صوفية ذات بعد شعري ، ذلك أنه تساؤل ضروري تحدد الاجابة عنه طبيعة الأدب الصوفي · وقد تعـني جوهريةطرف في تبين الفرق عرضيةالطرف الآخر ولكن الام تئول هذه العرضية ؟ أليس في هـذا التساؤل ما يردنا الى الاعتقـاد في ان الفروق المفترضة قد تبـدو في بعض الاحيان فارغـة ومصطنعة ، بخاصه اذا تشبثنا بمقتضيات الوحدة بين التعبير والتصور ؟

فلنقل اذن ان نقطة الانطلاق في الأدب الصوفي هو التصوف ذاته،مفهوما بوصفه موقفا من الوجود بشكل عام ، ينحل في هذا الأدب الى تعبير فني له مقوماته ومقتضياته · ان الشعر في جوهره بنية لغوية ذات تشكيل استطيقي ، تميط الحجاب عن الوجود والموجود في جملته بواسطة معرفةكشفية تتنامى في سلسلة متصلة من الحدوس ، انالشعر بنيه لغوية توحد بين لغتين ، جزئية محلية تصوغ بها الجماعة التي ينتمي اليها الشاعر تراثهـا الثقافي ، وعالمية عالية على الفصائل اللغـوية ، يرسلها العلو بوصفه مطاق الوجود من حيث هو حقيقة حاضرة في كل مكان . ويلتقط الشـاعر هذه اللغة التي تحمل طابع الشفرة لتحور عنده الى ارسال جديد (٦) .

وهكذا نجد أنفسنا في الادب الصـوفي بازاء الوحدة بين التعبير والموقف · ذلك أن الأدب تعبير والتصوف موقف · وعلى هذا النحو تبدو التجربة الصوفية في بعدها الشـعري انطلاقا من الموقف بكل ما فيه من خصائص ومقومات صوب التعبير الفني عن المحور الجوهري في التصوف كما يتمثل في حضور العلو المتكشف في الطابع التاريخـي الفريد للحظة ، سواء تكشف على نحو روحي أو آخر مادي · وعند هذا المستوى يلتقي الصـوفي الشاعر والشاعر الصوفي ، ويتجهان الى التعبير عما أثار فيهما في ابان لحظة من لحظات الوعـي دهشة كشفت لكليهما الحجاب عن حقيقة هـذا العلو الحاضر ·

وتشير الدراسة التاريخية الى أن الأدب الصوفي تأخر طور نضجه واكتماله حتى القـرن الثـالث الهجري وما بعده ، ذلك أن الصوفية لم يشغلهم في القرنين الأولوالثاني التعبير الفني عن تجاربهم بقدر ما شغلهم المصطلح اللفظي الذي يدلون بـه على أحوال ومقامات وأذواق ، ووضع القواعـد السلوكية التي تحقق للصوفي درجة الكمـال الروحي .

وسوف يقتصر البحث على معالجة هذا الأدب في شكله الشعري ، وبخاصه الغزليات والخمريـات ووصف الطبيعة ·

أما شعر الغزل فنتبين فيه كيف تأتي للصوفية رد المرأة بوصفها مضمون هذا الشعر الى أصلهـا النموذجي في اللاشعور الجماعي ، وهو رد ما كان لينشأ الا عن تحول في الموقف وفي الشـعور · والشعور فيهذه البنية علاقاتبين الشاعر والأنثى من جهة ، وبين الأنثى والكلي من جهة أخـرى ، بوصف المرأة تجليا استطيقيا في متوالية تجلياته أشرب طبيعة الهية مبدعة · وهكذا يئول نظـام العـلاقات الى تركيب ثلاثي يضـم الله والمرأة

والشاعر • وفى هذه البنية القابلة للتبادل تتجدد الرابطة ، فالله رابطة بين المرأة والشاعر ، والمرأة رابطة بين الله والشاعر ، والشاعر رابطة بين الله والمرأة •

**ويؤذن هذا التبادل الدورى للعلاقات بأن شعر الغزل الصوفى يفقد قيمته الفنية ودلالته الرمزية فى كل دراسة تتجه الى العزل والتفكيك ، وذلك أن السياق الرمزى للأنثى يختفى كلما تخلخلت هذه الروابط ، وكلما أمعنا فى المباعدة بين المرأة وأصلها النموذجى الجماعى • ان الشاعر الصوفى لينفخ من روحه فى المرأة فاذا هى فى غـزله رمز الحكمة والحب ، واذا جمالها رمز على جمال أكثر كلية وديمومة ، يعاينه الشاعر فى المظهر الحسى العيانى ، ويبصر به فى رؤية وجدانية مشبوبة •**

ان الدارس ليظفر ببواكير هذا الغزل فى طائفة من أشعار العذريين فى القرن الهجرى الاول ،ممن عرفوا بالزهاد الأتقياء من امثال عبد الرحمن بن أبى عمار الشهير بالقس ، وعروة بن اذينة،ويحيى ابن مالك ، ويتبح ظهور هذه الطبقة امكانية المقارنة بين مسلكهم ومسـلك العذريين من الشعراء (٧) وتقوم امكانية هذه المقارنة على ما بين العفـة فى الحب ومسلك الزهد من تشابه ، فالعاشق المتعفف يضرب حول نفسه سـياجا من الكف والتحريم الجنسى ، والزاهد يعالج غريزة الاقتناء والتملك بموقف ينطوى على نبذ وحرمان ،وكلاهما يكشف عن علاقة متوترة بين ما يرغب فيـه ومـا يخشاه ، وعن وضع مقاومة لما يستهوى ويغوى •

وقد تم للصوفية فى القرنين الثانى والثـالث اختراع الجوانب الصوفية فى شخصية قيس ،كما تتمثل فى الجنون وتوهج العاطفة والاستغراق فى الحب والذهول ، وصارت عبارته « أنا ليـلى » تعبيرا رمزيا عند أبى منصور الحلاج ، وأدخـل الصوفية فى أخبار المجنون ما يدل على رهف حسه ورقة شعوره ، وأصبحت شخصية قيس قالبـا مرنا للصوفية فى أشعارهم وقصصهم ، وانتقلت على هـذا النحو من الأدب العـربى الى الأدب الفارسى (٨) •

ومن بين الدارسـين يذهب هانزشيدر الى أن الأدب الفارسى كان أسبق من الادب العـربى فى احداث هذا التأليف التركيبى بين الشعر الدينى والشعر الدنيوى ، بين الحب السماوى والحب الأرضى ، او بتعبير يتصل بتاريخ الأساليب استخدام الاسلوب المكتمل التكوين للشعر الغرامى فى التعبير عن الحب الالهى • وزعم شـيدر أن المؤسس الحقيقى لهذا الأسلوب هو شـيخ خراسان أبو سعيد بن أبى الخير المتوفى سـنة ٤٤٠ هـ / ١٠٤٨ م ، وأن العطار قد نمى هـذا الأسلوب الجديد حتى صار ثروة مشتركة بين كل الشعراء الناطقين بالفارسية (٩)

وفى ضوء ما ذهب اليه الدكتور غنيمى هـلال يمكن أن نطمئن الى أن شيدر لم يتحر الدقـة التاريخية • ومـا يؤكد ان الادب العـربى كان أسبق من الأدب الفارسى فى التعبير عن الجانب الالهى من التجربة الصوفية بثروة لغوية موروثة عن الغزل العذرى ، طائفة من الأشعار المنسوبة الى أبى القاسم الجنيد وابى بكر الشبلى وأبى منصور الحلاج وأبى العبـاس احمد بن سـهل ابن عطاء • ولدى أولئك وغيرهم ظهـرت بواكير الغزل الصوفى الذى أهاب الشعراء فيه بأنمـاط مستقرة من أساليب الغزل العـذرى فى طبيعته الرومانسية ، وأخذ هذا الضرب من الشعر ينمو ، وامتزج فى مراحل تالية بأساليب وأنمـاط ألم الصوفية بها من شعر الغزل الصريح •

ويذهب أسـين بلاثيوس الى أن الغزليـات الصوفية الصريحة فى مستواهـا الرمزى لهـا ما يناظرها فى المسيحية والافلاطونية المحدثة من حيث صدورهما عن نشـيد الانشاد الذى فسر رمزيا فى عصر آباء الكنيسة •ويذكر ديونسيوس الأريوفاغى أناشـيد شهوانية منسـوبة الى هويورتيوس • وخلال العصور الوسطى كلها كتب الصوفية من أمثال سان برنار وجرسون رسائل فى الحب صيغت فى عبارات شهوانية شـائكة ، وصور حسية ترمز الى نار الحب الالهى للنفـوس الكاملة (١٠) •

ان الانسان يكاد يطمئن الى أن المرأة فى تـراث الثقافة الانسانية تكافىء معادلا رمزيا لموضـوع ذى طبيعة محسوسة ، ارتفع فى الوعى الانسانى الى درجة من القداسـة • وتؤكد الدراسـة السيميولوجية هـذه الحقيقة متمثلة فى الربات الأسطوريات من أمثال ايزيس وعشتار وأفروديت وفينوس وننماح التى عدت فى أشور وبابل ملكة الآلهة الرفيعة القدر ، وفى الاسرار الهرمسيـة التى نصت على أن تزاوج الذكر والانثى يتولد منه حجر الفلاسفة ، وفى اعتقاد الجاهليين أن الملائكة بنات الله ، وعن هذا المظهر الالهى فى الانثى تعبر شخصية السيدة مريم التى عدت وعاء الكلمـة والحكمة والتقوى ، وشـخصية فاطمة لـدى الاسماعيليين من الشـيعة • وقد آلت الانثى فى الغزليات الصوفية الى تنمية متعضية لهذه السلسلة المتصلة فى الشعور الانسانى ، والى رمز للرجـل الروحى الذى يحقق بالولادة المعنوية درجة تجـل أنثوى ، اذ الولادة استقبال وارسال ، وفعل صادر عن انفعال •

وقد استوفى هذا البناء الرمزى شكله فى القرن السادس الهجرى لدى اثنين من كبـار الصوفية الشـعراء : عمر بن الفارض ٥٧٦ : ٦٣٢ هـ / ١١٨٠ : ١٢٣٥ م ومحيى الدين بن عربى ٥٦٠ : ٦٣٨هـ / ١١٦٥ : ١٢٤٠ م أمـا ابن الفارض فقد ارتبطت قصائده بالانشـاد والسماع ، وهى تتراوح فى ديوانه الذى شرحه البورينى شرحا لغويا بلاغيا ،وعبد الغنى النابلسى شرحا صوفيا ، بين أشعار تنبىء عن استعراض المهارة والتفنن فى التوشية البديعية ، وأشـعار

تنم عن وجدان مشبوب ورؤى صوفية للجمال الأنثوى بوصفه تجليا لجمال مثالى أعلى ٠

ويكاد الدارس يشك فيما نسب فى مقدمة الديوان الى سبط الشاعر من أن ابن الفارض كان لا يملى شعره الا بعد الصحو من حالات فناء قوى ٠ لا يتعلق الشك بواقعية الفناء لأنه ظاهرة يشترك فيها الصوفية وغيرهم من الفلاسفة الوجدانيين ، وانما مثار الشك تلك الحالة الشعرية المساوقة للصحو ، لأنها كانت تفضى عند الشاعر الى قصائد يبدو أكثرها مصنوعا بحذق وبراعة لغوية تعتمد على الجناس المباغت والملغز أحيانا ، وعلى طرافة المقابلة ودقة التقسيم الداخلى ٠ على أننا برغم هذا البهرج فى قصائده لا نفقد الاحساس بايقاعات تهيئها هذه التوشية ٠ وقد كان ابن الفارض يتردد بين نمطين : نمط الشعر العذرى ونمط البديع ، وبعبارة أخرى استغل الشاعر النمطية الثانية فى تشكيل النمطية الأولى ٠

وعلى هذا النحو يؤذن كثير من شعر ابن الفارض بتناقض ظاهر بين التعبير الرمزى والتشبث بأن يتم هذا التعبير من خلال التراكيب البديعية ، ذلك أن البناء الرمزى للشعر يتصل بالخيال والنشاط الاستعارى والصور ، ويتأسس على منطق حدسى خاص بالوجدان ، أما البديع فأمر شكلى وهكذا تتمثل التناقض قائما بين جوانية الرمز وبرانية الزخرف ٠

ولقد أدرك الصوفية الفروق الجوهرية بين ما نعتوه بالعبارة والاشارة تارة ، وبالتصريح والتلويح أخرى ٠ وفى هذا السياق يذكر أبو نصر السراج صاحب اللمع أن الاشارة ما يخفى على المتكلم كشفه بالعبارة للطافة معناه ٠ ويقول الكاشانى ان فى الاشارة فهم معنى لا تعرفه العبارة ، فهى أبلغ من العبارة فى تعريف المبهم ، لأن العبارة لباس المعنى ، فالمعنى المفهوم من العبارة مستور بها ، والمفهوم من الاشارة كالمنكشف العارى (١١) ٠ وفى معنى التلويح والتصريح يقول ابن الفارض فى التائية :

**وعنى بالتلويح يفهم ذائق**
**غنى عن التصريح للمتعنت**

ومهما يكشف التحليل عن الرمز الشعرى فى القصيدة فسوف يبقى منه ما يعزب عن الادراك، وما يتعذر على العقل بلوغه ، لأن الرمز على حد تعبير كارليل يكشف ويحجب فى آن واحد ، ويقاوم كل شرح أو ايضاح (١٢) ٠

وفى الغزليات الصوفية تعبير عن فلسفة وجدانية تنطوى على ثنائية تقابل بين المطلق والمحدد ، واللا متعين والمتعين ٠ وفى اطار هذه الثنائية تتحرك نظريتهم الاستطيقية المشوبة بطابع مثالى ٠ وأساس هذه النظرية أنطولوجى، ذلك أن الوجود عندهم يحمل طابع الازدواج السابق ٠ وعن هذا الايقاع الثنائى عبر الصوفية، مستعينين بتمييز بلاغى قديم بين الحقيقة والمجاز، فالجمال المطلق أو اللا متعين هو الحقيقى ، وما عداه مجاز الى مظاهر متنوعة للجمال الأول فى تجلياته ٠

وتبدو المرأة فى هذا البناء تعينا وتجليا للالهى يهيئه ما يقوم به الوعى من رد ورفع للتعين الجزئى الدائر الى مستوى نموذجى أعلى ٠ ولا يخفى ما فى هذا البناء النظرى العرفانى ٠ الذى تغلغل فى التعبير الفنى لدى الصوفية من نزعة مثالية لها بواكيرها فى فلسفة أفلاطون وفى الأفلوطينية المحدثة ، وفى المذاهب التى تتخذ من التجربة الوجدانية الخاصة نقطة انطلاق ٠

ومن الغزليات الرمزية المصوغة بأساليب مستعارة من العذريين قول ابن الفارض :

**أوميض برق بالأبيرق لاحا**
**أم فى ربى نجد أرى مصباحا**
**أم تلك ليلى العامرية أسفرت**
**ليلا فصيرت المساء صباحا**
**يا راكب الوجناء وقيت الردى**
**ان جبت حزنا أو طويت بطاحا**
**وسلكت نعمان الأراك فعج الى**
**واد هناك عهدته فياحا**

ويعبر ابن الفارض عن الجمال المطلق والمقيد فى اطار المثالية الصوفية بقوله على نحو تقريرى مباشر ينطوى على نزعة تعليمية :

**وصرح باطلاق الجمال ولا تقل**
**بتقييده ميلا لزخرف زينة**
**فكل مليح حسنه من جمالها**
**معار له بل حسن كل مليحة**
**بها قيس لبنى هام بل كل عاشق**
**كمجنون ليلى أو كثير عزة**
**وتظهر للعشاق فى كل مظهر**
**من اللبس فى أشكال حسن بديعة**
**ففى مرة لبنى وأخرى بثينة**
**وآونة تدعى بعزة عزت**
**وما القوم غيرى فى هواها وانما**
**ظهرت لهم للبس فى كل هيئة**
**ففى مرة قيسا وأخرى كثيرا**
**وآونة أبدو جميل بثينة**

وبالرغم من خلو هذه الأبيات من توهج الخيال فان فيها رمزية لا تستمد مكوناتها من الصور بقدر ما تغترف قيمتها الرمزية من الموقف الصوفى ذاته وما يضم من اتحاد وشهود مستور بايهام ولبس متى زال أفضى الى استشعار الماضى بحيث ينقلب الشاعر متحدا بالمحبين العذريين ومعشوقاتهم ومن غزليات ابن الفارض هينيته المشهورة وفيها يقول :

**أبرق بدا من جانب الغور لامع**
**أم ارتفعت عن وجه ليلى البراقع**

**أنار الغضا ضاءت وسلمى بذى الغضا**
**أم ابتسمت عما حكته المدامع**

**وهل لعلع الرعد الهتون بلعلع**
**وهل جادها صوب من المزن هامع**

**وهل أردن ماء العذيب وحاجر**
**جهارا وسر الليل بالصبح شائع**

**وهل عذبات الرند يقطف نورها**
**وهل سلمات بالحجاز أيانع**

**وهل قاصرات الطرف عين بعالج**
**على عهدى المعهود أم هو ضائع**

**وهل رقصت بالمأزمين قلائص**
**وهل للقباب البيض فيها تدافع**

**وهل سلمت سلمى على الحجر الذى**
**به العهد والتفت عليه الأصابع**

**وهل رضعت من ثدى زمزم رضعة**
**فلا حرمت يوما عليها المراضع**

**لعل أصيحا بى بمكة يبسردوا**
**بذكر سليمى ما تجن الأضالع**

ان هذه النماذج الشعرية تحيل فيها ليلى وسلمى على وجود يتردد فى وعى الشاعر بين تحجب وانكشاف ، تحجب بالليل والبراقع ، وانكشاف فى البرق والنار والصباح . وهكذا تحتضن الدلالة الرمزية فى المرأة الاطراف المتقابلة فاذا الوجود المتلفع بالحجاب ساطع فى وجدان الشاعر ، واذا المستور منكشف لا يدوم للشاعر شهوده الا لمحا بالبصر كالبرق فى سرعة توهجه، مما يثير فى وعى الشاعر شغفا وتربصا بهذا الظهور .

ويذكر تساؤل الشاعر عما صير البهيم مضيئا أهو وجه ليلى القسيم أو البرق الساطع ، يتساءل ابن عربى فى قوله :

**فأبدت ثناياها وأومض بارق**
**فلم أدر من شق الحنادس منهما**

ويلح ابن الفارض وغيره من شعراء الصوفية فى غزلياتهم الرمزية على موروثات أسلوبية تتمثل فى المزاج بين المرأة ومناسك الحج المختلفة ، مما يوحى بأن المرأة منسك من مناسك الحج عند الصوفية ، وأنها على هذا النحو قد أشربت طبيعة مقدسة .

ولهذا الامتزاج بواكيره فى شعر عمر بن أبى ربيعة ، غير أن الموقف وطبيعة التجربة الفنية مختلف فى الحالتين .

وقد أتاحت هذه الغزليات الممتزجة بطقوس الحج سبيلا لبعض الدارسين الغربيين ، فجعلوا يحللون نماذج من هذه الأشعار مستعينين بالمنهج السيكلوجى . وهذا ما نظفر به فى تحليل مونتجومرى وات Montgomery Watt قصيدة من قصائد ترجمان الأشواق لابن عربى يقول فيها :

**وزاحمنى عند استلامى أوانس**
**أتين الى التطواف معتجرات**

**حسرن عن انوار الشموس وقلن لى**
**تورع فموت النفس فى اللحظات**

**وكم قد قتلنا بالمحصب من منى**
**نفوسا أبيات لدى الجمرات**

**وفى سرحة الوادى وأعلام رامة**
**وجمع وعند النفر من عرفات**

**ألم تدر أن الحسن يسلب من له**
**عفاف فيدعى سالب الحسنات**

**فموعدنا بعد الطواف بزمزم**
**لدى القبة الوسطى لدى الصخرات**

**هنالك من قد شفه الوجد يشتفى**
**بما شاءه من نسوة عطرات**

**اذا خفن أسدلن الشعور فهن من**
**غدائرها فى الحف الظلمات**

ان تنوير هذا النص وتفسيره كما يقول وات ، يرتبط بالنمو والنضج الروحى موضوعا فى سياق اللاهوت الحيادى للفكر السيكولوجى المعاصر ، كما يرتبط بقصائد ابن عربى الغنائية بوصفها تسجيلا لتجربته ، وبفهم هذه التجربة فى سياق مصطلح حديث .

يقول وات ان هذه المقطوعة الغنائية تسجيل لرؤيا ترتكز على تجربة حقيقية عند الكعبة ، وقد بدأ الشاعر طوافه بتقبيل الحجر الأسود واستلامه ، وكان ثم زحام جعل الشاعر يأخذ حذره من النسوة اللائى تزاحمن وتدافعن نحوه مرخيات خمرهن .

وعندما سفرن لتقبيل الحجر مس قلبه جمالهن ، وجعل النسوة يتحدثن اليه ويحذرنه من خطر جمالهن الذى أودى برجال كثير ، ثم دعونه من بعد الى لقائهن لدى القبة الوسطى بعد انتهاء الطواف ، ووعدنه العزاء والسلوى بعد طول اشتياق .

ورمزية النساء أول ما يجب أخذه فى الاعتبار انهن أشكال نفسية أو صور روحية باطنة Anime figures بالمعنى الذى قصده يونج .

وتوضح هذه الصورة الأنثوية للنفس أو الروح القوى الابداعية الكامنة فى اللاشعور عند الرجل وعلى هذا النحو يبدو مظهر النسوة ودعوتهن الشاعر الى اللقاء مناسبة لترق ابداعى فى الحياة الروحية ، أما الطواف فاشارة الى الارض المقدسة التى ترمز للنفس ، هذا المظهر الأعلى لوجود الانسان الذى يبدو عبر الوعى متقدما صوب التحقق .

ويربط ابن عربى تقبيل الحجر بقسم على الولاء لله . وهكذا يدرك أن وجوده الحق فى أن يكون مكرسا ذلك أنه من خلال شعوره بأهمية الحج حقق بطريقة أمثل من ذى قبل امكانيات جديدة لتقدمه الروحى .

وقد انفتحت هذه الامكانيات أمامه وتقدمت نحوه في شكل نسوة ظهرن سافرات . ومما يدعم هذا التفسير أن ابن عربي أول في شرحه « ذخائر الأعلاق » الاوانس بالارواح الحافين من حول العرش . ويأتي بعد ذلك تحذير النسوة الذي يفسر بأنه صادر من اللاشعور لما ينطوي عليه الموقف من خطر .

ويرغم أن الأشكال أو الصور النفسية الباطنية تحذر الصوفي من النتائج المؤلمة اذا ما استجاب لها ، فانها تضرب للشاعر في صورة النسوة موعدا للقاء بالقرب من زمزم بوصفها — على حد تفسير ابن عربي — رمزا على الحياة الابدية لما في الماء من دلالة الحياة .

وتحدث ابن عربي في مقطوعته عن الملتقى،انه لدى القبة الوسطى لدى الصخرات . وتطابق هذه الصياغة ما يسميه يونج بالمركز الوسط في الشخصية ، اذ قد يحدث أن يمتص اللاشعور في الشعور ، وعندئذ يتطلب هذا الوضع مركزا جديدا بواسطة الشخصية الكلية Total personality وهذا المركز عند يونج وسط بين الشعور واللاشعور ، وهو أقرب ما يكون الى قبول الشاعر دعوة النساء للقيا عند القبة الوسطى التي يفسرها ابن عربي في شرحه بأنها برزخ ، اى وسط بين طرفين . أما الصخرات على حد تأويله الرمزي فتعني الاجسام المحسوسة الحاملة للاسقاطات Projections واذ يرعى ابن عربي زمام الموعد يشعر بسلوان وعزاء ، مما يؤذن بأن الحالة التي وصفها كانت سريعة التفلت والزوال .

ولسبب مجهول امتلأت قلوب النسوة خوفا فسره ابن عربي بالخوف على اطلاقهن من ان يتحدد بتولده في لاشكال . وأراد النسوة من الشاعر أن يتحقق من أنهن حجاب يخفي شيئا أكثر شفافية ولطفا ، وأفضى بهن الخوف الى ارخاء الشعور . وعندئذ ينبغي أن نفترض أن الشاعر لم يعد قادرا على تبين وجه أو شكل لالتحاف النسوة بأردية الظلمات ،وبعبارة أخرى آذنت هذه المرحلة من التجربة بالانتهاء ، وعلى الشاعر أن يواصل الطريق ولو كان ذلك دون أدنى نظر الى الجمال الذي كان ذريعة السلوان والشفاء(١٣)

وتدل المقارنة بين أشعار ابن الفارض وأشعار ابن عربي في ديوانه الصغير على أن ابن الفارض لم يكن يعنى في غزلياته أنثى بعينها ، مما يدل على أن المرأة عنده تئول الى مطلق الانثى ، أما ابن عربي ، ذلك الشاعر الصوفي الأندلسي الجوال فقد حدثنا في مقدمة ديوانه عن فتاة فارسية متعربة لقيها في مكة ، هي « النظام » ابنة الشيخ زاهر بن رستم . وقد ألهمته تلك الفتاة العذراء قصائد ديوانه ترجمان الأشواق .

**ولن يتأتى لنا على حد ما يقول كوربان Corbin فهم هذه القصائد الا اذا وضعنا في الاعتبار تجلي الله للانسان بوصفه تعبيرا عن حالة ثيوفانية للوعي المستبطن وفي وصف النظام يقول ابن عربي انها بنت عذراء ، طفيلة هيفاء ، تقيد النظر،وتزين المحاضر ، وتحير الناظر وتلقب بعين الشمس والبها ، من العابدات العالمات،السائحات الزاهدات .. ساحرة الطرف ، راقية الظرف ، ان أسهبت اتعبت ، وأن أوجزت اعجزت .. اعجزت .. مسكنها جياد وبيتها من العين السواد ، ومن الصدر الفؤاد .. فكل أسم أذكره في هذا الجزء بعنها أكنى ، وكل دار اناديها فدارها أعنى . ولم أزل في هذا الجزء على الايماء الى الواردات الالهية والتنزلات الروحانية والمناسبات العلوية (١٤) .**

ويبدو هذا الوصف مدخلا لفهم شخصية النظام ، يتيح لنا استبطان البناء الرمزي لقصائد الديوان ، وتمثل مذهب ابن عربي في الحب بوصفه نواة هذه الرمزية وأساس مذهبه العرفاني . ولسوف يتمثل ، اذا ما ادركنا تلويح ابن عربي للنظام ووصفها بأنها اشارة الى حكمة علوية مقدسة ، الكيفية التي تحول بها مظهرها المثالي — وقد استحوذ الخيال على الشاعر — الى رمز هو نتيجة لنور التجلي الذي ينكشف فيه بعد من أبعاد العلو (١٥) .

وفي وصف ابن عربي تلك الفتاة الآرية ما يوحي بالانسجام والبكارة والبراءة ، انها النظام في تكامله وتوافقه والبكارة التي تمثل رمزيا الأرض التي لم يشقها زارع ولكنها برغم ذلك تنطوي على نمو وخصوبة . وعذرية النظام رمز وجود مغلق على امكاناته ، منفتح صوب ذاته ، لايأتيه افتضاض من خارج . وهي برغم عذريتها تلد الحب ، لأنها توالده في قلب الشاعر . أما براءتها فرمز رشد طفولي يمارس بمعزل عن المآرب لعبة العشق مع شاعر صوفي في جعل منها دثارا غلف به وجوده الروحي . ووصفها بأنها عين الشمس يوحي على نحو رمزي بوضاءة الحكمة وسطوع آيتها الماحي لظلمة الحجاب ، ويماثل جمالا عذريا ثابت الطلعة ، أشكل غيابه على غير العرفاء ، بريئا لكنه حارق يتلظى فؤاد العاشق من جواه بنصيب .

وقد تحدث ابن عربي من خلال النظام عما وصفه بدين الحب في قوله :

**ومن عجب الأشياء ظبي مبرقع يشير بعناب ويومي بأجفان**
**ومرعاه ما بين الترائب والحشا ويا عجبا من روضة وسط نيران**
**لقد صار قلبي قابلا كل صورة فمرعى لغزلان ودير لرهبان**
**وبيت لأوثان وكعبة طائف والواح توراة ومصحف قرآن**
**أدين بدين الحب أنى توجهت ركائبه فالحب ديني وايماني**

ومن غزليات ابن عربى الرمزية فى ترجمان الأشواق قوله فى النظام :

مرضى من مريضة الأجفان
علِّلانى بذكرها علِّلانى
بأبى طفلة لعوب تهادى
من بنات الخدور بين الغوانى
طلعت فى العيان شمسا فلما
أفلت أشرقت بأفق جنانى
يا طلولا برامة دارسات
كم رأت من كواعب وحسان
بأبى ثم بى غزال ربيب
يرتعى بين أضلعى فى امان
طال شوقى لطفلة ذات نثر
ونظام ومنبر وبيان
من بنات الملوك من دار فرس
من أجل البلاد من أصبهان
لو ترانا برامة نتعاطى
أكؤسا للهوى بغير بنان
لرأيتم ما يذهب العقل فيه
يمن والعراق معتنقان

ان الشاعر يصف فى محبوبته البهاء والنورانية والاشراق ويجعلنا نضع أيدينا على ما يضمنه رمز الأنثى من مفارقة بين نسبة المحبوبة الى بنات الخدور ، مما يوحى بالاستتار والحجاب ، وأشراقها فى عيانه شمسا طالعة لا تغرب حتى تسطع فى باطنه ، مما يعد دلالة على تمام الظهور وتشاكل هذه المفارقة من قبيل الرمز العرفانى الحكمة الالهية التى تظهر تارة وتختفى أخرى .

والى هذه الصفات المادية أضاف ابن عربى جمالا آخر رآه فى فصاحة النظام وفى بلاغتها وملكيتها المتمثلة فى عرشها ، واستعار لعرشها الملكى صورة المنبر .

وفى الشرح الذى قيده ابن عربى على ديوانه نراه يفسر قوله :

طلعت فى العيان شمسا فلما
أفلت اشرقت بافق جنانى

بجنوح الحكمة الالهية عن عالم الشهادة وطلوعها فى عالم الغيب . وهذا تعسف فى التأويل لأن الحقائق العرفانية والحكمة الالهية المتجلية انما هى تمثلات ذاتية باطنة واستبطان شخصى مستقط على المحسوس فى الخارج باعتباره راموز التجلى .

**وهكذا يفضى سياق الحديث الى فحص مادون الشراح من تفسيرات على بعض الدواوين الصوفية، سواء كانوا هم الشعراء انفسهم او غيرهم من الذين يتناولون الشعر الصوفى ، لقد أخذ الشراح يتعاطون دلالات ثابتة لا يخلو أكثرها من توقيف ويبحث عن التناسب بين لغة وضعية وأخرى مجازية**

**وتحليل الشراح على هذا النحو شكلى فى جزء منه كبير .**

**ولا ينبغى ونحن نقرأ هذه الشروح والتفاسير أن نقبلها برمتها أو نرفضها برمتها ، وليس هذا الموقف توسطا او تلفيقا ومصالحة بقدر ما هو دعوة الى معاودة النظر فى هذه الشروح بوصفها ضروبا من التحليل الرمزى يخفق بعضها ويصيب .**

**ومن أمثلة الاخفاق فى هذه الشروح الخلط بين مفاهيم متباعدة كالكناية والاشارة والرمز ، مع ما بينها من تفاوت واختلاف . وقد كان الشراح أقرب فى فهم الشعر الصوفى الى الكناية منهم الى مقومات التعبير الرمزى .**

ولعل المصطلح الصوفى الذى اخذ يستقر منذ القرن الثانى جعل الشراح يطمحون الى تدوين تفاسير لهذا النوع من الشعر ، لا تكاد تخلو من التوقيف والرغبة فى تزويد القارىء بلوحة واسعة يهيب بها ويتلمس فيها ما أراد الشعراء من دلالات . ويعبر الشراح فيما دونوا عن رغبة فى تصنيف معجم لكنايات الشعر الصوفى واشاراته لا لرموزه التى يحاول البحث الحديث تنويرها والكشف عن دلالاتها المتنوعة .

وتبدو تلك الشروح محكومة بنزوع حاد الى فيلولوجية لا تخلو أحيانا برغم زيفها من بعض التبصر .

ويتمثل القارىء فى هذه الجهود التفسيرية عدولا فى بعض الاحيان عن الدلالة الرمزية فى الصور المحسوسة الى التشبث بنزعة لفظية تقارن بين الحقيقة والمجاز ، أو تروغ الى تداع صوتى وتكاد هذه الظاهرة تبسط نفسها على ما عرف فى الثقافة الاسلامية بعلم تعبير الرؤى .

ومن أمثلة هذه الظاهرة فى الشعر الصوفى ان يؤول ابن عربى فى شرحه ديوانه « ترجمان الأشواق » أسماء الأعلام تأويلا ينم عن صنعة وتكلف واعتساف ، فرامة ولبنى وليلى وسليمى وعنان وابنة العراق وابن اليمن تئول كلها عنده الى تأويلات لاشان لها بطبيعة هذا الشعر ، فرامة دلالة على القصد والطلب ، ولبنى هى اللبانة ، وليلى اشارة الى الليل ، وسليمى كناية عن حالة سليمانية ، وعنان تأويلها علم بأحكام الأمور السياسيات .

وانما يصح مسار التفسير الرمزى للشعر لدى الشراح عندما يحللون الرموز انطلاقا من الوعى الرمزى Symbolic Conscious ومثال ذلك أن تؤول الأنثى لدى الشراح بوصفها طبيعة قابلة منفعلة ، وأن تصرف الولادة عن مجرد الدلالة البيولوجية الى دلالة تكافىء توليد العشق فى الرجل ، وأن تعتبر رمزا على جمال دائر متغير يفتح فيه الشعور بواسطة الكشف بعدا من أبعاد

العلو ، ويعاين فيه جمالا دائما يتفتح عليه الوعى الموحد بين المثالى والمادى ۰ والأنثى على هــذا النحو وسيط يتجلى الله فيه للانسان ۰

ويصبح المسار الرمزى فى هذه الشروح عندما تنص على أن معرفة المرأة من خلال عاطفة الحب هادية الى الله ، وأنها تجسد للنفس وللحكمة ، وتعين لحدس الأنثى الخالقة ۰ (١٦)

ويتخبط التفسير الرمزى لدى الشراح ويضل عن سواء سبيله عندما يشربون الرمز المفهــوم البلاغى للكناية من حيث هى اثبات وتوكيــد وايجاب الصفة للشيء بانتزاع شواهد على وجودها وعندما يحجرون متأثرين بوضع اصطلاحى عــلى الدلالات فى مساق الشعر على نحو يفضى بالقارىء الى تمثل معان أراد الشارح لها أن تكون قبليــة وثابتة ۰

وقصائد ترجمان الأشواق وغيره من الدواوين الصوفية تنقسم الى أنواع ثلاثة : قصائد تبـدو أكثر اتساقا مع المعنى الغزلى المباشر ، وهى قصائد اقتضى تأويلها على التفســير الصوفى قدرا من الاعتساف الذى يخرج المعنى عن طبيعته ، وقصائد أخرى أكثر اتساقا مع التأويل الصوفى منهــا مع الغزل المباشر ، وطائفة ثالثة يكاد يتوازن فيها الاتجاهان ، فهى متسقة مع الغزل المباشر اتساقها مع التأويلات الصوفية على حد سواء (١٧) ۰

هذا عن الغزليات الصوفية التى صيغت بلغة تذكر القارىء بأشعار التروبادور ۰ أما شــعر الطبيعه فيدور على وحدة الوجود والشهود ، تلك التى تشكل واقعا نفسيا وروحيا يحدد المنظـور الشعرى الذى تشكل هذا الشعر من خلاله ۰

**ولهذه الوحدة علاقة بمذهب التجلى الألهى فى أشكال الطبيعة المتنوعة ، مما يؤذن بأن الله محدود من حيث التجلى بحد كل صورة ۰ ولما كانت صور العالم لا تنضبط ولا يحاط بها ولا يعلم حدود كل صورة منها ، لذا يجهل حد الحق ، لأن العــالم بصور العالم محال ، لأنها لا تتناهى (١٨) ۰ وهذا الذى يذكره ابن عربى نفهم منه ان الحــد يؤذن بدخول هذه الحقيقة فى تنسيج الزمان والتاريخ، وهذا وجه يقابله لدى الصوفية وجه آخر يئــول الى اللاتجلى أو الاله العالى المحتجب ۰**

ولن يخلص لنا البناء الرمزى لقصائد الطبيعة الا اذا تمثلنا هذه الوحدة وجدانيا على نحو ما تمثلها الشعراء ، لا على نحو ما تصوره العرفانيــون فى التجريدات النظرية العالية ولئن افضت العرفانية الصوفية الى ازدواجية فى العلاقة بين الله والطبيعة لقد باتت عرفانيتهم أميل الى الألوهية المحايثة من حيث هى روح مدبر لصورة العالم ۰ ويزيــد الوجدان هذه العلاقة خصوبة دون أن يحدث تمانع او تكف لاستشعار الشهود التبادلى ، فالطبيعة فى الاله ، والاله فى الطبيعة ۰

والحق انه كلما اتجه الشعراء الى التعبير عن هذه الوحدة ، وجدنا انفسنا امام نمطين من التعبير الشعرى ، النمط التجريدى والنمط الوجــدانى التصويرى ۰ أما النمط الاول فيشكله انفصــال تام بين الفكرة والعاطفة ، وأما الثانى فينحد فيــه هذان العنصران ويتحول كل منهما الى الآخــر منصهرين فى البناء الشعرى ۰

وفى ضوء التركيب الصوفى للعــلاقة بين الله والطبيعة ، نرى كيف آلت فى تراثهم الأدبى الى رمز حى على احتضان المتقابلات والنواة الرمزيــة فى هذا البناء هى الاله المحايث لا العالى ، المتجــلى لا المتحجب ۰ والى هذه المحايثة رمــز الصوفيــة بوحدة الفاعل تارة ، ووحدة النفس أخرى ۰ ومن الأبيات الرقيقــة التى تحقق وحدة التصــور والوجدان فى شعر الطبيعة قول عمر بن الفارض:

**تراه ان غاب عنى كل جارحــة — فى كل معنى لطيف رائق بهج**

**فى نغمة العود والناى الرخيم اذا — تألفا بين ألحان من الهــزج**

**وفى مسارح غزلان الخمائل فى — برد الأصائل والاصباح فى البــلج**

**وفى مساقط أنداء الغمام على — بساط نور من الأزهار منتســج**

**وفى مساحب أذيال النسيم اذا — أهدى الى سحيرا أطيب الأرج**

**وفى التنامى ثغر الكأس مرتشفا — ريق المدامة فى مستنزه فــرج**

**لم أدر ما غربة الأوطـان وهو معى — وخاطرى أين كنا غير منزعج**

وتمثل هذه الأبيات غنائية صوفية مشوبــة بطابع رومانسى يدكر بما نقرأ من أشعار لوردزورث وييتس ووليم بليك ونوفاليس وجــوته ورلكه ورابندرانات طاغور ، عبروا فيها عن هذا الشعور الوجدانى المباغت بأن الأشياء كلها حاضرة ومائلة وأن الله ذاته بات قريبا غير محتجب ، وأن الطبيعة ليس لديهــا جمــال أكثر مما تبديه ، وأن الكلى اللامتناهى يغمر الادراك والوجدان بمعرفة حدسية لا سبيل للبرهان عليها ۰ ان الشاعر فى الأبيات السابقة قد حول ميتافيزيقا الوحدة فى العرفانية الصوفية الى تجربة شــعرية ناجحة ۰ انه يرى الحقيقة بجوارحه التى صارت كلها عيونا تشاهد ويستشعرها فى معيتها وتجليها فى المشــاهد التى توالت فى حركة شــعرية متدفقة وتفضى هــذه الصــور المتلاحقــة الى القــول بأن الله ما دام متجليا وحاضرا فلا معنى للغربة عن الأوطان ان الشاعر الصوفى لا يصور الطبيعة من خــارج لأنه يتأملها ، ولا يصف مظاهرها الا باعتبارهــا تجليات للاله الحاضر الحايث ۰ وهكذا تنسجم النظرية والابداع والفنى ۰ والمقالة النهائيــة على

حد تعبير دى لاكروا هي في الصميم الهوية بين الوجدان والفعل بحيث يخلق الفكر ما يتأمله ويتأمل ما يخلقه • والصوفي هو من يعتقد أنه يدرك الالهي مباشرة ، ويشعر باطنيا بالحضور الالهي • ويجمع في عاطفة مبهمة كل ما يشتته الانسان العادى الى مشاعر محددة ومعرفة منطقية (١٩) ولم يفصل الصوفية بين المراة والطبيعة ، ذلك لأن المرأة نفسها طبيعة • وأحالوا في فهمها وتصورها على نسق وجدانى أساسه الاسقاط ، وتصور الطبيعة بوصفها انسانا كبيرا • انها على حد وصف ابن عربى فى وضع تعشق كونى جامع بين الاحالة والاستحالة والفعل والانفعال ، وهى أم لأنها محل التحولات وتناكح العناصر المفضى الى التوالد (٩١) •

ومن شعر الطبيعة قول ابن عربى مراوحا بين حالتين نفسيتين في وصف الاطلال تتعاورهما مظاهر متقلبة بين الرغد والنعومة والأنس ، وبين الجهامة والخشونة والوحشة :

**يا طللا عند الأثيل دارسا**
**لاعبت فيه خردا اوانسا**
**بالأمس كان مؤنسا وضاحكا**
**واليوم أضحى موحشا وعابسا**
**نأوا فلم أشعرهم وما دروا**
**ان عليهم من ضميرى حارسا**
**حتى اذا حلوا بقفر بلقع**
**وخيموا وافترشوا الطنافسا**
**عاد بهم روضا أغن يانعا**
**من بعد ما قد كان قفرا يابسا**

ويهيىء هذا الأسلوب الذى استخدمه الشاعر فى بنيته النموذجية الموروثة المظهر الخارجى للأبيات ، وهو مظهر مساوق لامكان قرءتها على نحو غير صوفى كما لو كنا نقرأ وصفا لطلل فى الشعر العربى ولكن طبيعة الموقف تجعلنا نضع هذا المظهر فى اطار التجربة الخاصة بالشاعر •

ان هذا الطلل موضوع اسقاطات لأحوال نفسية متعارضة ، وهو لا يبدو فى وضع انفصال عن الاوانس اللائى يرمز الشاعر بهن دائما الى النفوس أو الارواح ، وبتعبير يونج يرمز بهن الى أشكال وصور نفسية باطنة .

والملاعبة التى تحدث عنها توحى ببراءة القصد وتعبيره عن الاوانس بالنأى والتخييم تمثيل رمزى لتردد هذه الصور الروحية بواسطة فعل التجلى بين القرب والبعد ، بين الانكشاف الذى يعنى تفتح الإبداع على امكاناته المتعددة والاحتجاب الذى يئول الى كمون •

هذا اذا شئنا أن نرد دلالة الرمز وموضوعه الى استبطان خاص بالشاعر ، ذلك أن تعبيره عن رحيل الأوانس بفعل مسند للواو فى قوله « نأوا » يؤذن بتمثيل رمزى آخر لأرواح الكاملين من العزفاء لما فيها من فاعلية تساوقت فى الفرقانية الصوفية وضع الرجل •

ويبدو شعر الطبيعة لدى متصوفة الفرس غنيا بصور مشهورة فى الأدب الفارسى ، تطالعنا فى الوردة التى هام البلبل بها عشقا ، وفى الفراش المحترق بالنار ، وفى السرو والنيلوفر والبراعم الناعسة • ومن خلال الكيف الحسى لهذه الصور عبر الشعراء عن التجلى المحايث فى الطبيعة ،وعن اتحاد الجمال بالرحمة الخالقة •

وفى هذا السياق يقول عبد الرحمن الجامى ٨٩٨ / ١٤٩٢ فى قصته المنظومه « يوسف وزليخا »

**انظر الى الشقائق فى الجبال**
**حين تتجمل فصول الربيع**
**كيف تشق ورودها طريقا لها من تحت الصخور**
**قامت فى البدء تلك النفثة من الحسن الأزلى**
**فضرب خيمته خارج اقليم القدس**
**فأشرقت لمعة منه على الملك والملائكة**
**ووقعت على الوردة من تلك اللمعة أضواء**
**فسرت من الوردة الى البلبل حرقة الروح**
**واتقدت خدود الشمع بقبس من تلك النار**
**فأحرقت فى كل مأوى منها مئات الفراش (٢١)**

ويشبه موقف الصوفية الوجدانى من الطبيعة موقف الشعراء الرومانسيين الذين اتخذوا لقصائدهم موضوعات منتزعة من أشياء عينية محسوسة صارت عناوين لهذه القصائد • وكثيرا ما نقرأ فى هذا الشعر قصائد فى البلشون الليلى والعندليب والقبرة وأزهار الليلك • وعلى هذا النحو نقرأ فى شعر الطبيعة الصوفى قصائد كثيرة اتخذ الشعراء فيها من الحمامة المطوقة موضوعا لهذه الأشعار على نحو يوحى بأنه أصبح موضوعا فنيا نموذجيا لهذا الشعر ، له دلالاته الرمزية فى تراث الثقافة المصرية القديمة ، وفى تراث المسيحية الروحى •

وقد عاود الصوفية تركيب هذه الصورة بدلالات رمزية متعددة ، فالحمامة المطوقة رمز على وارد من واردات التقديس ، ورمز الروح • وهى فى هذه الأشعار مطوقة تبكى عندما تسجع ، وبكاؤها فى هذا الشعر رمز على حنين الروح الى عالمها المطلق السراح ، على نحو يوحى بأن الرمز قد شكل داخل بناء خاص بالنزعة المثالية فى تمييزها بين الحسى المتهافت والروحى النموذجى الباقى • أما الطوق فرمز صاغه الصوفية بتأويل لميثاق الربوبية المأخوذ على الارواح فى نشأتها الأولى •

ان القارىء يظفر بهذه الدلالات كلها فى قصائد ابن الفارض وابن عربى والجيلى والنابلسى وجلال الدين الرومى وناصر خسرو وفريد الدين العطار وفيما كتب الصوفية من رسائل صغيرة منسوبة الى ابن سينا والغزالى ، وفى مطولة العطار الشعرية المعروفة بمنطق الطير •

وفي هذه الرسائل صور الكتاب الطيور محلقة في شكل أبابيل . وهي اذ تسبح في جو السماء تجد في قطع ما يعترضها من بحار وأودية وجبال ويهلك من الطير كثير ولا يبقى في نهاية الأمر الا قلة تصل الى حظيرة القدس أو الى الملك أو ما نعته فريد الدين العطار بالسي مرغ . وهذه الصور كلها رموز على سلوك المشتاقين وسفرهم الى الوطن الأول ، وقطعهم ما يحول دون هذا الوطن من حظوظ وشواغل وعقبات (٢٢) .

ومن قبيل هذه الأشعار التي تدور على رمزية الطير المقفص قول جلال الدين الرومي ٦٧٢/١٢٧٣ :

**لست من عالم الأرض**

**فقد صنع طائر حديقة ملكوتي قفصا لبضعة أيام**

**فيا لطيب ذلك اليوم الذي فيه أطير حتى باب الحبيب**

**على أمل أن أخفق بجناحي على عتبات ذلك الحي**

**فمن ذلك الذي تصغي أذني لأصواته**

**وأية كلمات وضعها على لساني**

**ألا تخبرني ما تلك الروح التي كانى لها سائس ؟**

**انا لم آت هنا اختيارا ، فلأعد هنالك عن اختيار**

**وليحملني الى موطني من قدم بي الى هنا**

والى هذا النمط التعبيري المرموز تنتمي قصيدة ابن سينا ٣٧٠/٤٢٩ : ٩٨٠/١٠٣٧ العينية المشهورة التي تنم عن نزعته الافلوطينية المحدثة

كان الحمامة المطوقة موضوع فني شغل الشعراء والكتاب منذ القرن الثالث الهجري ، ونما حتى بلغ نضجه في القرن الرابع وما بعده يدل على ذلك كتاب فقيه قرطبة أبي محمد علي بن حزم المتوفى سنة ٤٥٦ هـ ١٠٦٣ م وهو المعروف بطوق الحمامة في الألفة والآلاف ، وفيه ألم بماهية الحب وأصوله وأنواع المحبين وطبقاتهم . أما الصوفية فقد تناولوا هذا الموضوع من خلال تركيب رمزي للنوستالجيا Nostalgia ، ذلك أن الحنين الى الوطن عندهم ينطوي على شوق عارم الى البدء والأصل . وعلى هذا النحو حطم الصوفية مفهوم الوطن في طابعه الطبوغرافي والقومي .

**ويستشف القارئ من شعر الطبيعة الصوفي شعورا بوحدة شاملة تضم الكائنات جميعها في نسيج متلاحم ، وهو شعور لا يتحقق الا في لحظات نادرة يقتنصها الصوفي ويحولها الى شعر رمزي يعبر فيه عن تجلي الألوهية المحايثة . ومن هذا الشعر نتعلم كيف نستقبل ما ترسل الطبيعية من شفرات ولغة مفعمة بالرموز ، وكيف يتاتى للوعي الانساني المعاصر أن يرتد الى الانطولوجيا القديمة في تشبثها بالقدسي وعضها عليه بشغف واصرار ، وكيف يتصل بالطبيعة في ينبوعها الملئ بالأسرار والشاعرية ، وفي مجال الخمريات الصوفية نلاحظ أنها لم تبدأ من فراغ خالص وانما استلهمت تراثا هائلا من الشعر الخمري ،وتحولت الخمر باكسير التجربةالصوفية الى رمز لحالة الوجد . وقد بدأت بواكير هذا التحول في القرن الثاني ، يدل على ذلك دوران المصطلحات الخاصة بالسكر والصحو بين متصوفة الطبقة الأولى كيحيى بن معاذ الرازي ٢٥٨/٨٧٤ وأبي يزيد البسطامي ٢٦١/٨٧٧ .**

وتطالعنا لغة الخمريين الشعرية المشوبة بالرمز في أبيات لأبي منصور الحلاج رواها عنه أبو الحسين الحلواني اذ قال : حضرت الحلاج يوم وقعته فاتي به مسلسلا مقيدا وهو يضحك ويقول :

**نديمي غير منسوب ... الى شيء من الحيف**

**دعاني ثم حياني ... كفعل الضيف بالضيف**

**فلما دارت الكاس ... دعا بالنطع والسيف**

**كذا من يشرب الراح ... مع التنين في الصيف ( ١٣ )**

لقد أفاد الصوفية من شعر الخمر والموا منه بمصطلحين يسيطر عليهما طابع التقابل الوجداني فعندهم أن السكر يقابله الصحو كما ان البسط يقابله القبض (٢٤) .

وفي تحليل الصوفية للوجد الذي رمزوا اليه بالسكر تتبين استحواذ ضرب من اللامعقولية اذا ما ولج الصوفي في ليل الوجد، وشعورا بغبطة نفسية عميقة وفرح وسرور غامرين . وتفضي هذه الانفعالات الى وضع تهتز فيه النفس وتنشط قواها نشاطا غير مألوف بحيث يتعذر عليها أن تركن الى السكون وأن تكبت ما تجيش به من حركة وتوتر .

وبهذا الوجد المسكر يدلج الصوفي في نشوة لا حدود لها ، وتنبسط أسراره فيبوح بهذا الوجد ، وربما دفع حياته ثمنا لشطحه وجراته الروحية .

وقد وصف برجسون في تحليل هذه الظاهرة التي تكاد تكون عامة بين المتصوفة والفلاسفة الوجدانيين ، تيار الفرح الغامر ، ووثبة الحب الذي اتسع حتى شمل كل الأشياء ، والرغبة الجسور في الاتحاد ، محيلا في تحليله على اهتزاز النفس واستسلامها للتيار الذي انساب في داخلها ، وشعورها بالحضور الالهي المنفتح على الاشراق ، وتحقيق ما وصفه القديس يوحنا الصليبي بالليلة الظلماء للروح .

وتحدث برجسون فى وصف هذا الوجد عن تيار هابط ينساب فى أعماق الصوفى ويريد أن يجاوزه ليكتسح الآخرين ، وعما يساوق هذا الوجــد من أعراض مرضية أحيانا ، مؤكدا صعوبة التمييز بين غير العادى والمرضى ، وأن مشابهتها للحالات المرضية بل ومشاركتها فيها أحيانا ، يتأتى فهمه اذا فكرنا فى الانقلاب العنيف الذى يقتضيــه الانتقال من السكونى الى الحركى ، ومن المغــلق الى المفتوح ، ومن الحياة العادية الى الحيـــاة الصوفية (٢٥) .

ويذهب بعض الباحثين الى أن الصوفية المسلمين الموا فى هذا السياق بلغة أسلافهم من المسيحيين وغير المسيحيين ، اذ كثيرا ما قورن الوجد الصوفى بحالة السكر منذ عصر فيلون الســكندرى Pbilo of Alexandria أما الاباحيون فقد انعكست على لغتهم معاقرة الخمر ، على نحو لا يصدق على الصوفية الذين تشبثوا بأســاليب الزهد والتطهر الروحى (٢٦) .

ومما يفند هذا الرأى أن يقال ان استقــراء الأديان المختلفة يؤكد ان هذه الظواهر والاحوال الروحية كالوجد والفناء والاتحاد ، تجارب عالمية ينبغى عند تناولها أن ترد الى نظائر وأشباه ، وأن تدرس بمعزل عمن تلم به وعن جنسه ودينه ، ومن ثم لا مجال للقول بأن الصوفية المســلمين تأثروا فى خمرياتهم الرمزية بلغة المسيحيين أو غير المسيحيين ، لأنهم انما الموا من تراث الشعر العربى بأســاليب مكتملة التكوين خاصة بشعر الخمر .

ولا نكاد نظفر فى البواكير الاولى بخمريــات مطولة ، لأنها انما ظهرت فى زمن متأخر يرجع الى القرن السادس . ومن هذه الخمريات قول أبى مدين التلمسانى ٥١٤ ــ ٥٩٤ : ١١٢٠ : ١١٩٧ :

**ادرها لنا صرفا ودع مزجها عنــا**
**فنحن أناس لا نرى المزج مذ كنا**

**وغن لنا فالوقت قد طاب باسمهــا**
**لأنا اليها قد رحلنا بها عنــا**

**هى الخمر لم تعرف بكرم يخصها**
**ولم يجلها راح ولم تعرف الدنــا**

**مشعشعة يكسو الوجود جمالهــا**
**وفى كلّ شئ من لطافتها معنى**

**حضرنا فغبنا عند دور كؤوسها**
**وعدنا كأنا لا حضرنا ولا غبنا**

**لها القدم المحض الذى شفعت به**
**بقاء غدا يفنى الزمان ولا يفنى**

لقد الم أبو مدين فى هذه الابيات بتراث الشعر الخمرى الذى كان قد بلغ من الناحية الفنيـــة طور الاكتمال ، مثلما الم الشعراء من قبــل بتراث الشعر الغرامى . وتدل هذه الملاحظة على أن الشعر الصوفى فى أغلبه لم يكن بسبيل تتيح للشعراء ان يبدعوا رموزا جديدة مبتكرة ، ذلك أن الشعراء عولوا على الموروث من الانماط الاسلوبية المستقرة

ومن ثم كانوا يقدمون رموزهم الشعرية من خلال حس تاريخى متحول بواسطة ما للســياق من خصوصية تئول الى سمات عرفانية ، من أجــل والمزج والغناء عــلى الشراب والكروم الدنان بواسطته قيمة رمزية .

وفى أبيات أبى مدين من هذا الموروث الصرافة والمزج والغناء على الشــراب والكروم والدنان ودوران الأقداح والسناء واللطافة والتعتيــق . وبرغم هذا المعجم أضاف الصوفية الى خمرياتهــم ما يند عن الموروث ، فانفردوا بخمر لم تعتصر من الكرم ، ولم تغم فى دنان ، وتلك خمــر لم نعهدها عند الأعشى والوليد بن يزيد وابن هرمة وأبى الهندى وأبى نواس ، مما ينبىء بأن أبا مدين قد خرج بها مخرج الرمز على المحبة المطلقة من الحدود والتعينات .

وفى هذا السياق الشديد الخصوصية يتشكل الموروث أيضا على نحو رمزى . وهذا ما نجده فى خمرية ابن الفارض المشهورة اذ يقول :

**شربنا على ذكر الحبيب مدامــة**
**سكرنا بها من قبل أن يخلق الكرم**

**لها البدر كـأس وهى شمس يديرها**
**هلال وكم يبدو اذا مزجت نجـم**

**ولولا شذاها ما اهتديت لحانها**
**ولولا سناها ما تصورها الوهـم**

**ولم يبق منها الدهر غير حشاشة**
**كأن خفاها فى صدور النهى كتم**

**ومن بين أحشاء الدنان تصاعدت**
**ولم يبق منها فى الحقيقة الا اسم**

وكما وقعنا فى خمرية أبى مدين على معجم يضم كيفيات خاصة بهذه الخمر الرمزية ، فان هذا المعجم يتحقق فى قصيدة ابن الفارض ، فخمرته قديمة متجردة من كثافة العناصر ، لا يمسكهــا الوهم ولا يكيفها التصور :

**يقولون لى صفها فأنت بوصفهــا**
**خبير ، أجل عندى بأوصافها عـلم**

**صفاء ولا ماء ، ولطف ولا هـوى**
**ونور ولا نار ، وروح ولا جسـم**

**وهامت بهـا روحى بحيث تمازجا اتـ**
**ـحادا ولا جرم تخلله جــرم**

**فخمر ولا كرم ، وآدم لى أب**
**وكرم ولا خمر ، ولى أمهــا أم**

وهكذا لم يبق من الخمر فى شعر الصوفيــة الا اسمها وما توحى به من نشوة قارنها الشعراء بأحوال الوجد الالهى ، مما يدل على الكيفية التى تم بواسطتها تحول الموضوع الى رمز شــعرى فيه ما فى رموز الشعر من احالة موحدة بين الحسى والمثالى ، بين المــادى والروحى ، بين العينى فى وقائعيته والمجرد فى تعاليه أن هذه الخمر فى طابعها الحسى المباشر تجاوز المعطى المادى الى

رصيد مثالي ينعكس على وصف الخمر بالتجرد من كثافة الاشياء ، ويتقوم بواسطة التقابل بين خمر بلا كرم وكرم بلا خمـــر ، وهو تقـــابل يمكن فهمه رمزيا بوصفه تعبيرا عن الله والعالم ، فكأنه قال : اله ولا عالم ، وعالم ولا اله ، ذلك لأن الامكان المرموز اليه بالكرم معلوم بعـــدمه الأصلي وليس الوجود الظاهر عليه الا وجـود الحق ، وتارة لا يشهد الا الخلق باعتبار واحدية الوجود (٢٧) .

ويختم ابن الفارض خمريته بأبيات تواكب لغة الخمريين في طابعها الحسي ، مهيبا في رمزيتـــه بلغة لا يكشف ظاهرها بقدر ما يغطي :

**وقالوا شربت الاثم ، كلا ، وانما**
**شربت التي في تركها عندي الاثم**

**هنيئا لأهل الدير كم سكروا بها**
**وما شربوا منها ولكنهم هموا**

**عليك بها صرفا وان شئت مزجها**
**فعدلك عن ظلم الحبيب هو الظلم**

**وفي سكرة منها ولو عمر ســاعة**
**ترى الدهر عبدا طائعا ولك الحكم**

**فلا عيش في الدنيا لمن عاش صاحيا**
**ومن لم يمت سكرا بها فاته الحزم**

**على نفسه فليبك من ضاع عمره**
**وليس له فيها نصيب ولا سهم**

ولما كانت الخمر في شعر الصوفية تلويحـــا الى معان تدور على الحب والعرفان ووصف أحوال الوجد الروحي فانها تبدو بنية رمزية فيها مافي الرموز الشعرية من انقسام متحد وانشقاق متآلف يضايف بين الحس والمعنى ويؤلف بين الكيـف الحسي للصور وما يجاوزه صوب حقيقة أكثـــر كلية وشمولا .

ومن هذا الشعر الخمري قول جلال الديـن الرومي :

**أنت ثمل وأنا مجنون فمن الذي يقودنا الى المنزل**
**في المدينة لا أرى شخصا صاحيا من الســكر**
**حبيبي هلم الى الخربات حتى ترى لذة الروح**
**في كل زمن شخص ثمل ، يده في يد نجيــه**
**والرأس معربد من ذلك الساقي بالكاس الالهية**
**لقد خرجت من المنزل فبادرني هو بالســكر**
**وكل نظرة منه تخبىء وراءها مئات المنازل وحدائق الورد .**

**قلت من أين أنت أيتها النفس ؟**
**فهزأت قائلة : شطري ماء وطين وشطري روح وقلب**
**شطري من شط المحيط والباقي الجوهرة الفريدة**
**فقلت لها : لم اعد أعرف قريبا لي من غريب**
**لقد فقدت رأسي وتاج رأسي في منزل صاحب الحان**

وفي قصيدة الرومي معجم فني يستقي دلالاته المرموزة من الصور التي يسودها طابع المكـان وطابع الحوار . أما المكان فنتمثله في حديثه عن الخربات التي تشبه أن تكون حانات للشاربين يقبع في كل ركن منها نديمان يتبادلان الانخاب في حين يدور الساقي على الشرب مترعا ما فرغ من الأقداح . وقد جعل المغني يجس أوتار عـــوده فتنبعث لحون تشجي الذين استخفهم الشـراب . وتماثل هذه الصور من الوجهة الرمزية مجتمـع المتصوفة في الخانقارات ، اذ يذكرون فيتواجدون ويطالعنا الحـــوار في البيت الأول ، وينمو حتى يستغرق الأبيات كلها ، ويدور هذا الحوار بين ثمل ومجنون ، وكلاهما رمز على ما يسمى بانزلاق العقل في بحران النشوة والبسط والوجد الالهي ، ذلك أن الفواق والجنون حالتان يسقط بسببهما الفهم والتعقل وقانون النهار ، من أجل أن يسود وجدان الليل المفعم بالغريزة والأسرار .

وفي هذه المحاورات يلتمس السكران من الساقي ألا يدع ذرة من عقل لدى من يعوجـون الى الخربات ، وليس هذا الساقي ســوى رمز المرشد المتأله الذي يدير شراب الوجـد الالهي المسكر فيتجاوز بالسالكين أفق العقل والتحليـل المنطقي الى وصيد الوجدان الغامر والعاطفـــة المشبوبة . وهذا المرشد المتأله هو شيخ الشـاعر وأستاذه الروحي « شمس تبريز » .

انه يبادر تلميذه بشراب يغيبه عن الحظوظ العاجلة ، وبنظرة تخبىء مئات المنازل وحدائق الورود . ويستمر الحوار في آخر القصيدة بين الشاعر ونفسه الآخذة في الوجد المفضي الى الفرح والغيبة والفناء .

ويهدينا قوله في البيت الاخير على لسان النفس لقد فقدت رأسي وتاج رأسي في منزل صاحب الحان

الى لباب الرمز الخمري في شعر الصوفيـــة ، اذ يرمز فقدان الرأس والتاج الذي يأتلق فوقهـا الى أن الصوفي لا يحقق الوجد حتى يسكر منتشيا بالله بحيث ينخنس العقل ويسيطر الوجـــدان بوصفه أداة وبينة ، أداة المعرفة الصوفية ، والبينة الشاهدة عليه .

واذا نحن استهدينا بلغة برجسون في تحليل الوجد الذي عبر عنه الصوفية في شعرهم برمز الخمر ، قلنا معه ، مهيبين بوضعية روحية ، ان النفس حين تهتز في أعماقها بالتيار الذي يجرفها تكف عن أن تدور عـلى ذاتهـا بافلاتها لحظة من القانون الذي يريد للنوع والفرد أن يحـدد كل منهما الآخر دورانيا .

انها تتوقف كأن صوتا يدعوها ، ثم تستسلم للتيار يحملها ويمضي بها قدما . انها لا تـدرك القوة التي تحركها ادراكا مباشرا ، ولكنها تحس بوجودها الغامض أو تستشفه في رؤية رمزية . وعند ذلك يغمرها فيض من فرح :

وجد تفرق فيه ، أو بهجة تعانيها ، فتشـعر أن الله حاضر وأنها فيه . لقد انبلج الصـبح

فزالت المشكلات ، وتبددت الظلمات ، اند الاشراق (٢٨) .

وخلاصة ما يقال فى هذا البحث أن الرمزية التى تطالعنا فى تراث الادب الصوفى ، رمزية عرفانية ذات سياق تاريخى متميز ، تأتى للشعراء أن يعبروا عنها بأنماط أسلوبية متوارثة ، أعيد فى هذا الأدب تشكيلها وفق البناء الرمزى المسقط وعلى هذا النحو صارت المرأة والطبيعة والخمر رموزا على الاله المتجلى ووحدة الوجود المحايثة والانفراج العاطفى الذى تتفتح عليه الروح بضرب من النشوة والوجد .

ولا يكفى أن يكون المرء عليما بما ينطوى عليه التصوف من دلالات عرفانية لكى يكون شاعرا صوفيا ذلك أنه بوقوفه على دقائق التصوف النظرية يمكن أن يكون صوفيا شاعرا ، ويبقى بعد ذلك أن يقبس النقد تجربته الفنية بمقياس الوحدة الدينامية التى تربط بين نسق العواطف ونسق الأفكار .

ولا يتأتى للدارس أن يزعم أن الشعر الصوفى كله بسبيل هذه الوحدة ، فمنه قدر غير قليل غلب فيه البناء العرفانى النظرى على مقومات التعبير الفنى ، فجاء شعرا منظوما ينم عن فشل فنى حال دون تحقيق الوحدة التبادلية.

ولنا أن نتساءل الآن عن حدود التجربة الشعرية المعاصرة فى بعدها الصوفى ، وعما اذا كانت امتدادا لهذا التراث ، أو ابتداعا أسلوبيا جديدا فى شكله وفى مضمونه ؟

والحق أن الشعر الصوفى الحديث لم يأخذ شكله المكتمل الا فى أخريات هذا القرن على أيدى الشعراء الذين جددوا شكل القصيدة ، أما بواكير هذا الشعر فنجدها لدى طائفة من الرومانسيين الذين كتبوا قصائد تنتمى الى شعر الخواطر التأملية ، عبروا فيها عن رفض ثائر أو اذعان مستسلم أو تمرد ميتافيزيقى دفعت اليه الرغبة فى الحرية التلقائية أو قلق وتساؤل عن الغاية والمصير . وتئول هذه الخطرات الى جملة من المواقف ، شغل الشعر الرومانسى بالتعبير عنها بسبب ما فى طبيعته من غنائية تستمد مقوماتها من رغبة الانسان فى توكيد الذات واقتحام المجهول ، ومن تردده بين عظمته ونقصه ، بين قوته وضعفه ، بين ما يهيب به الى السماء وما يشده الى الأرض . وفى بعض قصائد صلاح عبد الصبور وادونيس ومحمود حسن اسماعيل صياغة لرموز شعرية قد تبدو فى قراءة ثانية كاشفة عن أبعاد صوفية ، وهى رموز استحدثها هؤلاء الشعراء فلم يصوغوها على غرار الرموز العرفانية الموروثة ، وانما تشكلت هذه الرمزية الصوفية انطلاقا من هموم الانسان المعاصر وأزماته ، ودارت فى جوهرها على الرحلة والاغتراب والسفر والقلق والملال والحزن الذى ينبثق كالينابيع الصافية التى يؤذن هدوء سطحها بأعماق بعيدة .

ولهذا الاتجاه ما يماثله فى الشعر الأوروبى الحديث على نحو ما نجد فى قصائد أربعاء الرماد لاليوت وان بدت رموزه محددة بمفاهيم العقيدة المسيحية ، وفى بعض أشعار بودلير لانعدم تصوفا من نوع شديد الخصوصية قوامه تعرية الانسان وكشف سوءته ووصمه فى مسالكه وسوء نيته ، ذلك أنه كلما زاد الاستشعاربالنقص الانسانى ، زاد الاحساس بالحاجة الى الكمال الالهى .

ان هذا البعد الصوفى فى بعض التجارب الشعرية سيظل فى كل العصور تعبيراً عن توق الانسان الى التوازن والغبطة والتحرر من كل ما يحول دون أن يلهب فى حقيقته ، وتزداد حاجة الشعراء الى هذا البعد كلما جثم عليه ما فى المدنية والطموح الزائف من غرور وشقاء .

## هوامش

(١) Karl Jaspers : The origin and gool of history, trans. by Michael Bullock, London, 1953.

(٢) كولن ولسون : الشعر والصوفية ، ترجمة عمر الديراوى ، بيروت ١٩٧٢ ص ٣٠١ .

(٣) ابن عربى : الفتوحات المكية ط صادر بيروت ، الجزء الثانى ص ٣٠٩ .

(٤) W.K. Wimsatt and Cleanth Brooks : Literary Criticism, London, 1970, Vol. II.

(٥) Corbin : Creative imagination in the Sufism ufism of Ibn Arabi, trans. by, Ralph Monheim, London, 1969, p. 216, 217.

(٦) راجع فى هذا السياق تصور كارل ياسبرز K. Jaspers للغات العلو الثلاث كما عرضه ريجيس جوليفيه فى كتابه : المذاهب الوجودية من كيركجورد الى سارتر ، ترجمة فؤاد كامل ومراجعة د. محمد عبد الهادى أبو ريده ، ط الدار المصرية للتاليف والترجمة ١٩٦٦ ، ص ٢٥٧ ، ٢٧٠ .

(٧) د. محمد غنيمى هلال : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ، الطبعة الثانية ١٩٦٠ ، ص ٣٣

(٨) الحياة العاطفية

(٩) هانز شيدر : الانسان الكامل فى الاسلام ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوى ، ص ٥٧ .

(١٠) أسين بلاثيوس : ابن عربى حياته ومذهبه ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوى ط ١٩٦٥ ، ص ٢٤٤

(١١) أبو نصر السراج : اللمع ، تحقيق د. عبد الحليم محمود ط ١٩٦٠ وانظر أيضا عبد الرازق الكاشانى : كشف الوجوه الغر لمعانى نظم الدر ، وهو على هامش ديوان ابن الفارض بشرحى البورينى والنابلسى المطبعة الخيرية ، ١٣١٠ هـ .

(١٢) W.Y. Tindall : The Literary Symbol,

(١٣) راجع مقال مونتجومرى وات ضمن الكتاب التذكارى عن محيى الدين بن عربى ، دار الكاتب العربى ط ١٩٦٩ ومقال وات تحت عنوان : تأملات سيكولوجية فى قصيدة غنائية صوفية :
Psychological reflections on a mystical ode, p. 107-112

(١٤) ابن عربى : ذخائر الأعلاق فى شرح ترجمان الأشواق ، ط بيروت ١٣١٢ ، ص ٣ ، ٤ ، ٥

(١٥) Creative imagination, pp. 138, 139.

(١٦) Creative imagination, p. 345.

(١٧) الكتاب التذكارى فى الذكرى المئوية الثامنة لمحى الدين بن عربى — راجع فيه مقالا للدكتور زكى نجيب محمود ص ٧٣ .

(١٨) ابن عربى : فصوص الحكم ، شرح الكاشانى وبالى ، الحلبى ١٩٦٦ ، ص ٥٧ .

(١٩) أ. بنروبى : مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة فى فرنسا ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوى ، ط ١٩٦٧ ، ج ٢ ، ص ٣٢١ .

(٢٠) ابن عربى : الفتوحات المكية تحقيق د. عثمان يحيى ، السفر الثالث فقرات ٥٥ — ٥٧

(٢١) د. محمد غنيمى هلال : مختارات من الشعر الفارسى ، الدار القومية ٩١٦٥ وراجع أيضا فى سياق الشعر الفارسى الصوفى :
Cyprian Rice, The persian sufis, London, 1959.

(٢٢) راجع فيما يتعلق بمنظومة منطق الطير : الدكتور بديع جمعة فى ترجمته ودراسة لهذه المنظومة — ط ١ دار الرائد العربى ١٩٧٥ وانظر فيما يخص رموز الحيوان والطير فى العرفانية الصوفية ابن عربى : اصطلاحات الصوفية — وهو ضمن مجموع رسائل — ط حيدر آباد ج٢ ، والكاشانى : اصطلاحات الصوفية ، مخطوط فى مكتبة الأزهر رقم ٦٤٠٩

(٢٣) ل. ماسينيون ، ب. كراوس : أخبار الحلاج — ١٣٩٦ ، ص ٣٤ — ٣٥ .

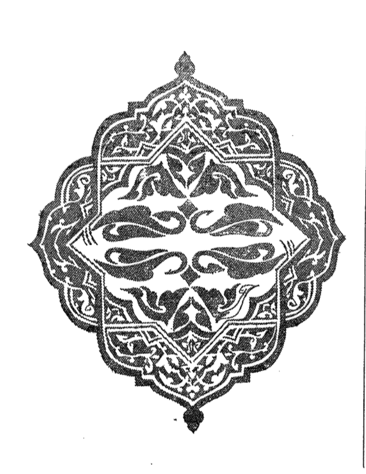
(٢٤) راجع فى هذا السياق اللمع للسراج والرسالة للقشيرى وبخاصة التمييز بين السكر والغيبة الغشية وبين الذوق والشرب والرى

(٢٥) هـ. برجسون : منبعا الأخلاق والدين ، ترجمة د. سامى الدروبى ود. عبد الله عبد الدايم ، ط الهيئة المصرية العامة ١٩٧١ ، ص ١٠٨ ، ٢١٩ ، ٢٤٤

(٢٦)
Short Encyclopaedia of Islam, Leiden, 1953, p. 243, 44, 45.

(٢٧) شرح النابلسى على الديوان ، ج ٢ ، ص ١٥٤ ، ١٥٦

(٢٨) منبعا الأخلاق والدين ، ص ٢٤٦

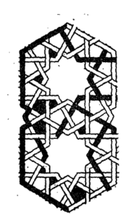


الدكتور حسن حنفي



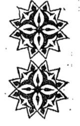

أولا ـ مقدمة :

تراثنا الفلسفي هو مجموع ما وصل الينا من نظريات في المنطق والطبيعيات والالهيات ما زالت تؤثر في سلوكنا اليومي ، وتحكم تصورنا للعالم ، وتعطينا موجهات للسلوك ، وتكون أحيانا الجذور التاريخية لأزماتنا ومآسينا وعثراتنا في قضايا التقدم والتغير الاجتماعي(١) . فهو تراث حي ، يسعى في الأسواق ، تستعمله السلطة الدينية والسياسية من أجل التنوير والتغيير أو من أجل ايقاف مسار التقدم وحركة التغير الاجتماعي . وان كان هذا الاستعمال في كلتا الحالتين سطحيا لا يمس الا هامش الشعور القومي من خلال أجهزة الاعلام التي لاتحظى الا بقدر ضئيل من مصداقيتها . ومن هنا كانت نسبته لنا بضمير المتكلم الجمع في «تراثنا» اشارة الى فعله فينا ، وخضوعنا لأثره . وقد تكون « الكتب الصفراء » بمضمونها الذي تحتويه عن طريق التواصل التاريخي والتراث الحي أكثر أثرا في حياة الناس من الكتب الملساء حتى ولو كانت أمية لا تعرف القراءة أو تعرف القراءة ولكن لا تطلع عليها أو تعرف القراءة وتطلع عليها ولكن لاتفهمها الا على نحو مدرسي من أجل القاء دروس العصر في المساجد أو محاضرات في الجامعات .



ليس المطلوب منا بحثا علميا في التراث بل المطلوب بحث وطني وقومي . فالبحث العلمي بدعوى التنزيه عن الغرض والدقة المتناهية والنظرة الموضوعية أسطورة نشأت في الغرب من الرغبة في التخلي عن التراث بعد أن كانت مملوءة بالأهواء والانفعالات واستحالة لا ينكرها الا متجن على الحقيقة راغب في اخفائها أو لويها . تستحيل هذه النظرة العلمية المدعاة التي تبغي الفصل بين التراث وموضوعها لأن التراث جزء منا ونحن استمرار له . هو المنبع ونحن المصب . علاقتنا به علاقة خصوبة ونماء لا علاقة موت وجماد .

## ● تراثنا الفلسفى



ولما كان تراثنا الفلسفى معاشا فهو تراث مؤول ، يوحى الينا بمعانى قدر ما نوحى اليه بدلالات . نسقط عليه احتياجاتنا ونقرأ فيه أنفسنا . تأويل التراث طبقا لحاجات العصر هو اذن استمرار له فى أحد معانيه ، وارتكاز له على أحد جوانبه فى لحظة تاريخية معينة ، وطبقا لمشروع جيل واحد ، قد يتغير هذا التأويل طبقا للحظة تاريخية أخرى ، وطبقا لمشروع جيل آخر . وبالتالى فان معرفة قضايانا الأساسية واللحظة التاريخية التى نعيشها وتحديد مهمة جيلنا هى بداية فهم التراث .

التراث اذن هو المنقول الينا أولا ، والمفهوم لنا ثانيا ، والموجه لسلوكنا ثالثا . ثلاث حلقات يتحول فيها التراث المكتوب الى تراث حى ، يقوم بالحلقة الأولى الشعور التاريخى ، وبالحلقة الثانية الشعور التأملى ، وبالحلقة الثالثة الشعور العملى (٢) .

وتراثنا الفلسفى بالمعنى الدقيق يقتصر فقط على هذا اللون من التفكير الذى بدأه الكندى ( ٢٥٢ هـ ) ، وسار فيه الفارابى ( ٣٣٩ هـ ) وابن سينا ( ٤٢٨ هـ ) ، وأكمله ابن رشد ( ٥٩٥ هـ ) ، بالاضافة الى ابن باجة (٥٣٣ هـ) شارحا الفارابى ، وابن طفيل (٥٨١ هـ) شارحا ابن سينا فى المغرب . وهو نفس اللون الذى ألف فيه أبو بكر الرازى ( ٣١٣ هـ ) ، وأبو البركات البغدادى ( ٥٤٧ هـ ) وغيرهم ممن تناولوا علوم الحكمة المنطقية والطبيعية والالهية . ويخرج منه علم أصول الدين ، وعلم أصول الفقه ، وعلوم التصوف . والكل يدخل فى تراثنا الاسلامى القديم بالرغم من اشتراك بعض مسائل هذه العلوم مع مسائل الحكمة .

ولا يهمنا نقد التراث بقدر ما يهمنا تطويره عن طريق تنقيته من شوائبه ، وتطهيره من أدرانه التى يظنها جيلنا معوقات لتقدمه وعقبة فى سبيل ارتقائه . لا يهمنا النقد الأكاديمى للتراث القديم، فالتراث منقول وطنى قومى شعبى ، بقدر مايهمنا النقد الاجتماعى لواقعنا المعاصر الذى نرى التراث حيا فيه . مهمتنا اذن رصد محاوره الأساسية ، وبيان موقعنا منها ، وكيف يمكن الاستفادة منها سلبا أو ايجابا ، سلبا عن طريق رفع عثرات التقدم فى تصوراتنا للعالم ومقولاتنا الفكرية ، وايجابا عن طريق اختيار بدائل جديدة تكون أكثر عونا لنا فى اعطائنا تصورات وقوالب جديدة أكثر فاعلية فى التأثير ، وأكثر موضوعية فى الفهم . وربما كانت السلبيات بالنسبة لنا الآن ، نحن الخلف ، ايجابيات بالنسبة للسلف ، وربما كانت الايجابيات بالنسبة لنا سلبيات بالنسبة لهم . ومن ثم لا يوجد حكم على التراث عام شامل خارج الزمان ، بل هو حكم أجيال متعاقبة يطور بعضها بعضا طبقا لحاجات العصر ، ودفاعا عن مصالح الأمة ، كما كان يفعل الفلاسفة الفقهاء أمثال ابن رشد .

### ثانيا – الايجابيات التى توقفت :

ويمكن رصد الايجابيات التى توقفت فى تراثنا الفلسفى على النحو الآتى :

### ١ – تطوير الفكر الدينى :

نشأ الفكر الفلسفى متأخرا . فقد عاش الكندى ، أول الفلاسفة ، فى النصف الأول من القرن الثالث الهجرى ( ٢٥٢ هـ ) ، واستمر الفكر الفلسفى لفترة متأخرة ، فقد عاش ابن رشد آخر الفلاسفة القدامى فى القرن السادس الهجرى ( ٥٩٥ هـ ) . كانت مهمة الفكر الفلسفى تطوير الفكر الدينى كما ظهر عند علماء أصول الدين أو المتكلمين . وكان المسار الطبيعى لعلم العقائد هو علوم الحكمة . فعلم التوحيد كان لابد أن يتطور الى علوم المنطق والطبيعة . الفلسفة على هذا النحو تطوير لعلم الكلام . وبالتالى يمثل الفكر الفلسفى تقدما بالنسبة للفكر الدينى . كان الكندى متكلما ، وكتب فى الاستطاعة والفعل ، ثم تحول الى فيلسوف ، وظل الفلاسفة فيما بعد ينقدون المتكلمين . وبلغت ذروة هذا النقد عند ابن رشد « مناهج الأدلة » حيث يبين ان علم الكلام لايتجاوز الجدل والخطابة ، وأن الفلسفة وحدها هى صاحبة البرهان ، فالفكر الدينى مجرد انفعال أو خصومة فى حين ان الفكر الفلسفى عقلانى موضوعى .

وقد تطور علم أصول الدين ، وكاد أن يتحول الى علم فلسفى خالص لولا توقف هذا التطور فى القرنين السابع والثامن الهجريين . ولم يتطور بعد « طوالع الأنوار » للبيضاوى ( ٦٨٥ هـ )

و « المواقف » للايجي ( ٧٥٦ هـ ) ، و « أشرف المقاصد » للتفتازاني ( ٧٩١ هـ ) . فمنذ القرن السادس حتى القرن الثامن أصبحت موضوعات الفكر الديني هي نفسها موضوعات الفكر الفلسفي . ووصلت المقدمات العامة عن الوجود والماهية ، والعلة والمعلول ، والواحد والكثير الى آخره مع مبحثي الجوهر والعرض الى ثلاثة أرباع العلم . ولو استمر فكرنا الديني ، وتطور فكرنا الفلسفي لابتلع الثاني الأول ، ولتحولت الالهيات الى انطولوجيا عامة ، وتحولت العقيدة الى مبادىء عامة للنظر ، وربما تحولت الأخرويات أي السمعيات الى فلسفة في التاريخ .

ولكن نظرا لتوقف فكرنا الديني ، وانحسار فكرنا الفلسفي ، ظل علم أصول الدين على ما هو عليه عند القدماء منذ بدايته قبل علوم الحكمة ثم تغلبت قسمة الحكماء على قسمة المتكلمين فيما بعد . ونظرا لانحسار فكرنا الفلسفي فان العقيدة قد تخطته من جديد ، وأصبح علينا منذ القرن الثامن الهجري حتى الآن تطوير الفكر الديني أو نقده كما فعل القدماء عندما نقد الحكماء المتكلمين ، فتراجع الفكر الفلسفي الى الفكر الديني ، وتجمد الفكر الديني ، وتحجر في العقيدة ، وعدنا الى ما كنا عليه في بدايات العقيدة . بل اننا فقدنا الميزة الأولى ، وهي أنها كانت حية في الشعور ، تدفع الناس الى العمل ، وتدعو الجماهير الى السعي والكدح ، وتحث الأمة على الانتشار والمساهمة في صنع التاريخ ، وتخلق وحدة الأمة ، وتصونها من عرى التفكك والانهيار . وارتبطت لدينا بالشعائر والمظاهر . انغلقت العقيدة على نفسها ، وانزوت على معطياتها فاضطر فكرنا الفلسفي الى البحث عن منبع جديد له في الفكر الغربي خاصة في عصر التنوير دون تطوير لذاته من الداخل منذ توقفه عند ابن رشد ، أو أنه على أكثر تقدير تطور في الاصلاح الديني احياء للعقيدة في قلوب الناس اعتمادا على التصوف كما هو الحال في « تجديد الفكر الديني » عند اقبال ، أو عودة الى نصف الاعتزال في العدل دون التوحيد كما هو الحال في « رسالة التوحيد » عند محمد عبده . وانتهى فكرنا الفلسفي المعاصر الى أن يكون رافدا للفكر الفلسفي في الغرب ، وممثلا لتياراته ، كما انتهت حركات الاصلاح الديني على يد رشيد رضا وحسن البنا ، وعادت الى السلفية الأولى .

## ٢ ـ احتواء الحضارات المجاورة :

استطاع تراثنا الفلسفي القديم بعد تطويره للفكر الديني الممثل في علم أصول الدين أن ينتشر أكثر فأكثر حتى مشارف الحضارات القديمة ، لم ينزو عنها بل انتشر فوقها ، واحتواها وتمثلها ، لم يفرق في ذلك بين شرق وغرب ، بين صديق وعدو ، بعد أن استقر الفتح ، فانتشر فوق حضارات الهند وفارس ، كما انتشر فوق حضارات اليونان والرومان . تفاعل مع الحضارات المجاورة بدرجات متفاوتة . فتفاعل مع فارس أكثر من تفاعله مع الهند ، وتفاعل مع اليونان أكثر من تفاعله مع الرومان . وليس السبب في ذلك بعد المسافة الجغرافية عن الجزيرة العربية بل طبائع الشعوب وأنماط الحضارات وتصوراتها للعالم كما حاول علماء الفرق الاسلامية وصفها ، خاصة الشهرستاني ( ٥٤٨ هـ ) في « الملل والنحل » . ارتبط تراثنا الفلسفي بالحس والمادة في فارس أكثر من ارتباطه بالصورة والمجرد في الهند ، واقترب من العقل والنظر عند اليونان أكثر من اقترابه من الشك والحس عند الرومان . وبالتالي جمع تراثنا الفلسفي بين مادة فارس وصورة اليونان كي يضمن عملية التمثل الحضاري من خلال الواقع والمثال .

**ولكننا الآن فقدنا هذه الميزة في تراثنا الفلسفي القديم بعد أن توقف مسار الحضارة الاسلامية في حين انتشرت الحضارات القديمة فتحولت الحضارة اليونانية الرومانية الى حضارة غربية أو على الأقل كانت أحد روافدها المكونة مع اليهودية والمسيحية(٣) . كما تحولت الحضارة الهندية الفارسية ـ على الأقل على مستوى اللغة ـ الى هندية أوربية . أما نحن في علاقاتنا بالغرب فقد حدث تجديد لتراثنا الفلسفي ابتداء من الغرب وليس تطويرا لفكرنا الفلسفي القديم الا عندما نحاول التأصيل والبحث عن الجذور كما حدث في « نظرية التطور » في القرن الماضي عند شبلي شميل وتأصيلها عند أبي العلاء المعري واخوان الصفا وأبي بكر بن بشرون عند اسماعيل مظهر في هذا القرن . ثم آثرنا في جيلنا هذا الانزواء عن الحضارات المجاورة ، واتهمنا كل فكر نشارف عليه بأنه فكر مستورد ودخيل يقضي على أصالتنا وترابنا وأرضنا وشخصيتنا وذاتنا وقوميتنا ، فنقف منه موقف المعارضة والرفض والهجوم . ونجد العذر في ذلك بدعوى أنها ثقافة الأجنبي وحضارة المستعمر ، ونحن نهدف الى تأكيد الذات واثبات الهوية الضائعة . ومع ذلك وقعنا في تقليد الغرب دون احتوائه ، ودخلت الثقافة الغربية في فكرنا القومي دون أن نشعر .**

والغريب أن الفكر الفلسفي الغربي في العصر

الوسيط لم يقف هذا الموقف الرافض من ثقافتنا العربية الاسلامية بل ترجمها واستوردها واحتواها كما فعلنا نحن ذلك مع الحضارات القديمة ، ثم تحقق من صدقها وطورها وأضاف اليها . وهكذا تتراكم الثقافات الانسانية وتتوارث حتى تصل فى النهاية الى تراث انسانى واحد ساهمت الثقافات المحلية جميعها فى صنعه • فنحن بانزوائنا عنه انما نرفض ما ساهمنا فى صنعه ، ونتنكر لتاريخنا ، وفى النهاية لا انتاج من عدم ، ولا ابداع عن جدب ، ولا شىء يخرج من لا شىء •

وعندما حاولنا الانتشار فى نهضتنا الحديثة انتشرنا غربا ولم ننتشر شرقا ، وتفاعلنا مع الحضارة الغربية دون الحضارة الشرقية ، وأصبح لدينا رافد واحد للفكر الفلسفى الفرنسى أو الألمانى أو البريطانى أو الأمريكى فى ثقافتنا المعاصرة • ولم نر تفاعلا يذكر مع حضارات فارس والهند والصين كما حدث عند القدماء • فاصبح انتشارنا الحديث يقوم على ساق واحدة ، ونرى تاريخ الحضارات بعين واحدة • فى حين أن الغرب ذاته بدأ يكتشف الآن « ريح الشرق » ويخرج من نرجسيته وعنصريته الثقافية وشوفينيته الحضارية ، ونحن نريد أن نجعل أنفسنا قطعة من أوربا منذ عصر اسماعيل ، والغرب يرانا جزءا من الشرق ، ويفرح لما نقدمه له ويسعى حثيثا نحونا أو مسرع الخطى ، داعيا ايانا للتمهل والتريث (٤) •

## ٣ ـ الترجمة والشرح والتأليف •

هذه القدرة على الانتشار والتمثل والاحتواء ظهرت فى حركات ثلاث : الترجمة والشرح والتأليف • بدأ تراثنا الفلسفى بالترجمة • والترجمة ليست عملا آليا ، يوضع فيه لفظ مكان لفظ ، وينقل فيه نص فلسفى من لغة الى لغة بل هو عمل فلسفى يقوم على فهم معانى الألفاظ فى اللغة المترجم عنها ثم نحت الفاظ مشابهة فى اللغة المترجم اليها • كما أن الاختصار والاسهاب ، والاسقاط والاضافة داخل الترجمة هى بداية تأليف جديد • فقد اسقط تراثنا الفلسفى ما لا يهتم به ، واضاف فى نفس السياق ما يهتم به ، كما أن انتقاء الأعمال المترجمة يدل على رؤية حضارية خاصة ، وليس مجرد انتقاء عشوائى • فقد ترجمت الفلسفة مثلا دون الأدب كما ترجمت كتب أرسطو أكثر مما ترجمت محاورات أفلاطون ، وترجمت «الجمهورية» لأفلاطون أكثر مما ترجمت المحاورات الخاصة بالأخلاق أو الجمال أو الطبيعة • الترجمة

اذن عمل عقلى ايجابى ، وليست مجرد عمل لغوى قاموسى أو مجرد نقل من حضارة الى حضارة أخرى ، لقد استطاع القدماء تطويع اللغة العربية ، وايجاد مصطلحات جديدة ، ولم يلجأوا الى « النقل الصوتى » Transliteration الا فى أضيق الحدود • وأنشأ المأمون لذلك « ديوان الحكمة» • وكثيرا ما تمت ترجمتان : الأولى حرفية، لفظا بلفظ ، والثانية معنوية ، معنى ، وعبارة بعبارة ، وسياقا بسياق • والترجمة المعنوية فى حقيقة الأمر تأليف جديد لأن المترجم يتعامل مع المعانى وسياقاتها الفلسفية والحضارية ، ويعيد صياغتها بعباراته الخاصة وتلقائيته كمفكر وليس بمهارته كمترجم (٥) •

وقد استغرق ذلك قرنا من الزمان هو القرن الثانى • فما أن حل القرن الثالث حتى بدت بوادر الشرح والتأليف • والشرح فى حقيقة الأمر ليس التعبير عن عبارة أخرى عن طريق الصيغ الانشائية والمفردات المتماثلة يخطىء أكثر مما يصيب ، أو يسىء الفهم أكثر مما يحسنه ، ويخلط أكثر مما يميز ، ويفحص أكثر مما يوضح ، على ما يقول معظم المستشرقين، بل الشرح عملية تمثل واحتواء جديدة من اجل اعادة بناء المعنى المستقل عن التاريخ، يهدف الشرح الى بيان الغرض العقلى ، والقصد الفلسفى ، والاتساق المنطقى ، والحكمة المطلقة كما يبدو ذلك من بعض الأعمال الشارحة مثل كتاب الفارابى المعلم الثانى « الابانة عن غرض أرسطوطاليس فى كتاب ما بعد الطبيعة » أو « فلسفة أرسطوطاليس ، وأجزاء فلسفته ، ومراتب أجزائها ، والموضع الذى منه ابتدأ واليه انتهى » . الشرح قدرة على التعامل مع المعانى المستقلة ، بصرف النظر عن العبارات والالفاظ. لذلك يأتى الشرح مرة صغيرا فى الشرح الأصغر، ومرة متوسطا فى الشرح الأوسط ، ومرة مسهبا فى الشرح الأكبر ، على ماهو معروف عند ابن رشد ، الشارح الاعظم . كما ان الشرح اكمال للناقص ، وربط للجزء بالكل ، واعادة التوازن للتصور الفلسفى • كما أنه يستخدم أحيانا كقناع يتم من خلاله نقد الفكر الدينى كما استعمل ابن رشد الشرح الكبير فى نقد « علم الأشعرية » . الشرح فى نهاية الامر هو اعادة عرض الحضارات القديمة داخل منظور الحضارة الجديدة ، أى الحضارة الاسلامية التى هى الوعاء الأكثر شمولا ، والاقرب اتزانا (٦) .

وبعد أن قام العقل العربى الاسلامى بالترجمة ثم الشرح بدت بوادر التأليف المتنقل ، فقد كتب الفارابى « فلسفة ارسطاطاليس » ، ثم

« فلسفة أفلاطون » كى يكتب أخيرا عن تحصيل السعادة ، مستقلا عن أفلاطون وأرسطاطاليس، لم يكن الهدف من الترجمة والشرح اذن الاستيعاب بهدف التعلم والتتلمذ الى مالا نهاية، بل كانت وظيفتهما اثارة العقل الاسلامى وتنبيهه الى مواطن الخطر أو الامان ، ووضعه على طريق الخلق والابداع ، كانت الترجمة وسيلة والابداع غاية . وكان الاطلاع على حضارات الغير مقدمة للابداع المحلى للشعوب . كانت المحصلة ايجابية للغاية،اذ ترك لنا القدماء تراثا فلسفيا مازلنا نجمع مخطوطاته ونصورها ، ومازلنا ننشر بعضها ، ومازلنا نحاول فهم ما ننشر ونحن واقفون فاغرى الأفواه أمام الخضم الهائل من الانتاج والابداع .

**أما نحن فقد بدأنا الترجمة عن الحضارات المجاورة ،أعنى الحضارة الأوربية ، وكدنا نصل الى قرنين من الزمان منذ الحملة الفرنسية على مصر فى أواخر القرن الثامن عشر ، ومازلنا نترجم حتى الآن . مازلنا نستوعب ونتعلم ونتتلمذ ولما أصبح معدل الانتاج الغربى أسرع بكثير من معدل الاستيعاب فسنظل دائما لاهثين وراء الغرب محاولين اللحاق به حتى نصاب «بالصدمة الحضارية» فنتعب ونيأس ونموت . بل اننا لم نصل بعد الى مرحلة الشرح واستخدام النصوص المترجمة لغايات محلية كما فعل ابن رشد مع أرسطو (٧) بل اننا نترجم ونقذف فوق واقعنا الحضارى باكوام من المترجمات تطمس رؤية الواقع ولا تساعد على كشفه ، ولا تساهم فى تقدمه ، ان لم تعمل على تاخره، وقد حاولت الدولة بمشاريعها العديدة المساهمة فى حركة الترجمة ، وأقامت لذلك الهيئات والمؤسسات ومع ذلك كانت امكانياتها أقل بكثير من امكانيات « ديوان الحكمة » فى عصر المأمون . هناك تفرغ المترجمون لعملهم وكانوا أصحاب رسالة فى الوعى الحضارى ، وليسوا موظفين فى الدولة تهمهم الساعات الاضافية ، ودون تخطيط مسبق . فاذا ما حاولنا التاليف حاول كل مؤلف أن يقضى على من سبقوه الا فيما ندر ، وكان وحده هو فارس الميدان ودون أن يبنى على ما بداه الآخرون فلم تحدث عملية التراكم التاريخى حتى بدا كثير من الأعمال كفقاعات فى الهواء ، فرقعة بغير سلاح ، وصهيل بلا خيل ، ومعارك بلا أبطال . واذا ما الفنا فاننا نترجم أيضا ، ونجمع مادة علمية من وضع الغير ، ويكون التاليف لدينا تجميعا وانتقاء سرا ، وهو الأخطر، ومن هنا اتت مشكلة السرقات وهو ما نسميه بنقص فى الأمانة العلمية ، ونشكر صاحبها اذا ما تمسك بها . ونصرخ : أين مؤلفاتنا الابداعية ؟ ويتحدى** البعض منا : أرونى ابداعا فكريا واحدا أثر فى جيلنا من جيلنا ندخل به التاريخ ! فاذا ما ألف البعض منا فانه يفعل ذلك فى لغات أوربية دون ما ظروف قاهرة لأنها لغات الابداع . ويكون التحدى الأعظم متى تنتهى مرحلة الترجمة وتبدأ التاليف حتى يترجم الآخرون عنا كما كانوا يفعلون فى العصر الوسيط ؟ وتكون الاجابة : **ذلك حلم بعيد المنال !**

### ٤ ــ اللغة الجديدة :

ونتيجة لحركات الترجمة والشرح والتاليف فى تراثنا الفلسفى القديم وضعت لغة جديدة أصبحت هى لغة الفلسفة خاصة اذا علمنا أن تأسيس العلم هو أساسا وضع لغته ومصطلحاته. ظهرت عدة مصطلحات عربية مثل الجوهر والعرض ، الزمان والمكان ، الكيف والكم ، الجهة والاضافة ، العلة والمعلول ، المادة والصورة ، الوجود والماهية ،الى آخر هذه المصطلحات التى تتميز بأنها عقلية خالصة ، عامة شاملة ، انسانية مفتوحة يمكن للذهن البشرى الخالص أن يتعامل معها بصرف النظر عن العقيدة أو الايمان أو الدين أو الملة . واختفت مصطلحات دينية قديمة كثر استعمالها فى علم أصول الدين مثل: الله والخلق ، الايمان والكفر ، الفسوق والعصيان، الكبيرة والصغيرة ، الثواب والعقاب ، الجنة والنار ، الدنيا والآخرة ، البعث والقيامة الى آخر هذه المصطلحات الخاصة العقائدية التى لا يفهمها الا المؤمنون . وبالتالى أصبح تراثنا القديم قادرا على التحاور مع الفلسفة اليونانية خاصة والفلسفات الشرقية القديمة عامة دون أن يجد فى ذلك أدنى حرج أو أى نقص فى وسيلة التخاطب وأساليب الحوار،بل ان الفارابى استطاع فى كتاب « الحروف » أن يضع منطقا لنشأة اللغة عندما تتقابل الحضارات ، واضعا بذلك أسس « الانثروبولوجيا اللغوية والحضارية » .

وقد حدثت ظاهرة لغوية فريدة هى ظاهرة « التشكل الكاذب » عندما أسقطت الحضارة الاسلامية الناشئة لغتها العقائدية الخاصة ووضعت محلها لغة العصر ، لغة الحضارات القديمة ، وليست بالضرورة اللغة اليونانية لأنها كانت لغة العصر فى ذلك الوقت ، وعبرت عن مضمون الحضارة الاسلامية التى لم تعد اللغة الدينية القديمة قادرة على التعبير عن كل امكانياتها . فى مواجهة حضارات مجاورة تنتشر فوقها ، تحتويها وتتمثلها . لم يعد لفظ « الله » يعبر عن مضمونه بل كانت ألفاظ

« المحرك الأول » ، « العلة الأولى » ، « الصورة المفارقة » ، « الواحد » ، « العقل والعاقل والمعقول » ، « اللانهائى » الى آخر هذه الألفاظ التى استعملها الفلاسفة قديما وحديثا للدلالة بها على مضمون التنزيه ، ومع ذلك ظل المضمون الأول ، وان تم الاستغناء عن الشكل وهو اللفظ . فالمحرك الأول خالق ، مبدع ، يعتنى بالعالم ؛ يعلم ويقدر على كل شىء على عكس مضمون اللفظ عند اليونان الذى يشير الى قدم الحركة والاكتفاء الذاتى دون العناية بالعالم (٨) .

ولكننا الآن نقف ضد كل من يخرج عن لغة العقائد الخاصة الى اللغة الانسانية العامة . وتكونت لدينا حساسية رافضة للمصطلحات الانسانية الشائعة ، فظلت لغتنا تقليدية منطوية على نفسها ، ترفض الحوار ، وتأبى المشاركة . وبالتالى صعب ايجاد لغة مشتركة للحوار بين الاتجاهات الفكرية داخل ثقافتنا وبين حضارتنا وحضارات الغير ، فضاعت الوحدة الفكرية القائمة على التنوع ، وتحولت الى تيارات متدابرة يعادى بعضها بعضا ، على الرغم من قول ابن سينا قديما : « لا مشاحة فى الالفاظ » .

### ٥ ـ العلم الطبيعى :

بدأ تراثنا الفلسفى كتراث علمى قبل أن يصبح تراثا فلسفيا . فقد اعتنى الأوائل أولا بالعلوم الطبيعية وخصوصا الطب والكيمياء . وقد احتاجت الحضارة الاسلامية القديمة لهذين العلمين نظرا للفتوحات ، الطب لمداواة الجرحى ، والكيمياء لصناعة السلاح (٩) . كان الفلاسفة الأوائل علماء قبل أن يكونوا فلاسفة . كان الكندى عالم كيمياء ، وكان الرازى وابن سينا وابن رشد أطباء . وكان لفظ « الحكماء » يضم الفلاسفة والعلماء والرياضيين والفلكيين والأطباء كما هو واضح من « تاريخ حكماء الاسلام » للبيهقى ( ٤٧٠ هـ ) أو « أخبار الحكماء بأخبار الحكماء » للقفطى ( ٦٢٤ هـ ) أو « عيون الأنباء فى طبقات الأطباء » لابن أبى أصيبعة ( ٦٦٨ هـ ) . الفلسفة تكمل العلم وليست بديلا عنه ، والحكمة طبيعية قبل أن تكون الهية ، ومعرفة البدن سابقة على معرفة الروح . ورسائل الكندى الفلسفية ورسائل الرازى كلها دراسات حول الظواهر الجوية والموضوعات الطبيعية . بل ان الفارابى نفسه فيلسوف الاشراق يتحدث عن « فضيلة العلم والصناعات » . كما ضمت رسائل اخوان الصفا العلوم الرياضية والطبيعية وعلوم الحياة بجوار علوم الحكمة .

أما نحن فقد شطرنا الحكمة شطرين ، فأخرجنا الحكمة الطبيعية وحولناها الى العلم ، وجعلنا الحكمة الالهية وحيدة بمفردها ، وبالتالى انفصل العلم عن الفلسفة ، وانفصلت الفلسفة عن العلم ، وحدث « الفصام النكد » بين كليتى الآداب والعلوم ، فى حين أن حضارة الغرب استمرت فى المحافظة على هذه الوحدة التى لا انفصام لها بين علوم الطبيعة والعلوم الانسانية كما يتضح حتى الآن فى « السربون » . أصبحت الفلسفة لدينا طائرة فى الهواء لا ترتكز على شىء ، وتحول العلم الى تجارب وتطبيقات دون نظرة شاملة للكون . ولم تشفع « فلسفة العلوم » فى كليات الآداب فى رتق هذا الفتق ، كما لم تبق كليات العلوم من الفلسفة الا مجرد اسم أو لقب علمى « دكتوراه فى الفلسفة » وتعنى بها دكتوراه فى العلوم .

وعلى هذا النحو تكون الدعوات المعاصرة لانشاء فلسفة علمية لها ما يؤصلها فى تراثنا الفلسفى القديم ، ولا تحتاج الى نقل من التراث الغربى الذى هو ذاته فى هذا الموضوع استمرار لتراثنا القديم (١٠) . وتكون الحاجة الى تأسيس نظرة علمية للكون واقامة مجتمع علمى أو دولة علمية حاجة أصيلة . ولا يعنى ذلك بالضرورة البداية من جديد بالعلم الطبيعى أو بعلمى الطب والكيمياء كما فعل القدماء ، فقد كان العلم الطبيعى بوجه عام وهذان العلمان بوجه خاص يعبران عن حاجة المجتمع الاسلامى فى ذلك العصر . وانما يكون البحث عن تأسيس الفلسفة طبقا لحاجات عصرنا التى قد يكون العلم الطبيعى من بينها وقد يكون غيره . فاذا ما شخص البعض حاجة العصر على أنها ما زالت هى العلم نظرا لما نعيش فيه من خرافات وأساطير كانت الدعوة الى نشأة فلسفة علمية تلبية لحاجة العصر ، ومتسقة مع نشأة الفلسفة عند القدماء . واذا ما شخص البعض الآخر حاجة العصر الأساسية على أنها هى السياسة نظرا لما نعيشه من مواقف مقاومة أو تحرير أو نضال فان الفلسفة بالضرورة تكون فلسفة سياسية أو بمعنى آخر تكون الفلسفة بالضرورة هى أيديولوجية العصر .

### ٦ ـ الفكر الموسوعى :

اتسم تراثنا الفلسفى بطابع الفكر الموسوعى الذى يضم كل شىء : منطق أو طبيعيات والهيات على ما هو معروف من قسمة الفلسفة عند ابن سينا . وقد أضاف اليها اخوان الصفا « النفسانيات » . ويضم المنطق الرياضة ، كما

تشمل الطبيعيات النبات والحيوان والجماد ، وتحتوى الالهيات على مباحث النفس ونظريات الاتصال • وقد ضم الفكر الموسوعي كل نظريات العصر ، واحتوى كل ما أنتجته الحضارات القديمة من اكتشافات ، وما قدمته من اختراعات ونتاج فكري عام • وهذا هو ما سماه الفارابى « احصاء العلوم » وما سماه ابن سينا « فى أقسام العلوم العقلية » • فقد قسم الفارابى العلوم القديمة الى خمس مجموعات : علم اللسان ، وعلم المنطق ، وعلم التعاليم ( الرياضة ) ، والعلم الطبيعى والالهى ، والعلم المدنى ، وعلم الفقه وعلم الكلام • فالطبيعيات والالهيات تدخل فى مجموعة واحدة ، ودراسة الطبيعة والله تتم فى نفس العلم • كما أن العلم المدنى وعلم الفقه وعلم الكلام تدخل فى علم واحد وهى علوم السياسة والاقتصاد ، فهى نفسها علم الفقه ، أى علوم الممارسة والعمل وعلم الكلام أى علم العقيدة والنظر • أما ابن سينا فانه قسم الحكمة قسمين : نظرية وعملية • تشمل النظرية العلم الالهى والعلم الرياضى والعلم الطبيعى • وتشمل العملية الأخلاق والسياسة وتدبير المنزل (١١) •

ولم يمنع ذلك القدماء من التخصص الدقيق ، فقد كان الكندى ، كما قلنا ، عالم كيمياء وطبيعة وخبيرا فى عمل الساعات ، وعالم موسيقى • كما كان الفارابى عالم منطق ولغة وعالم موسيقى • وكان ابن سينا عالم طب وصيدلة وواضع علم الفراسة وعالم نفس ، وكان ابن رشد عالم طب وفقيها ومتكلما ، وكان الفكر الموسوعى الشامل لم يمنع صاحبه من ان يكون له باعه فى تخصص دقيق يبدع فيه •

وقد امتدت هذه الروح الى الغرب فى العصر الوسيط ، فتمكن أنصار الفلسفة الاسلامية من الابداع أيضا فى التخصص الدقيق • فوضع ريمون الليلى « المنطق الجديد » ، وكان موسى ابن ميمون طبيبا وفقيها حتى تحول التخصص الدقيق الى علوم مضبوطة ، وبدأ الغرب التخلى عن النظرة الموسوعية التى كانت سائدة حتى هيجل وقسمته الفلسفة الى منطق وطبيعيات والهيات ، ظلت فى المذاهب الفلسفية الشامخة ، وريثة العصر الوسيط ، ابتداء من الانسان كمحور للكون (١٣) •

**أما نحن فقد آثرنا الابقاء على المعارف العامة دون التخصص الدقيق • وأصبح الفيلسوف لدينا المثقف الذى لديه معلومات عامة عن عديد من الأشياء دون تناسق ودون أن تساعده على الحصول على تصور عام شامل للكون • بل ان** هذه المعارف العامة كثيرا ما تكون عقائد وأحكاما مسبقة وتقاليد موروثة ومسلمات مقبولة ينقضها البرهان ، ويعوزها الدليل ، ولا تستقيم على منطق ، تمنعه من الدهشة والتساؤل ، وتعطيه نوعا من الاطمئنان والأمان • ولكنه فقد التخصص الدقيق ، ولم يعد عالم طب أو كيمياء أو موسيقى أو منطق له اكتشافاته واسهاماته فى تقدم العلم • فاذا ما تخصص علماؤنا فانهم يقصرون همهم على التخصص الدقيق دون أية معارف شاملة للكون ، فهم علماء وليسوا فلاسفة ، اقتصروا على جانب واحد من النشاط الانسانى ، وأوقفوا باقى النشاطات الأخرى •

**٧ ـ التصور الشامل :**

وقد قام هذا الفكر الموسوعى فى تراثنا الفلسفى القديم على تصور شامل للحياة وللكون لا يرفض جانبا دون جانب ، ولا يؤثر جزءا على جزء بل يضمها جميعا فى تصور متكامل للحياة • وهو الذى سمى خطأ بالتوفيق أو سخرية بالتلفيق ، فمحاولة الفارابى الرائدة « فى الجمع بين رأيى الحكيمين أفلاطون الالهى وأرسطاطاليس الحكيم » تدل فى واقع الأمر على الرغبة فى ايجاد تصور شامل متكامل متوازن للكون يجمع بين الفكر والواقع ، بين الصورة والمادة ، بين المجرد والعيانى ، بين العقلى والحسى ، هذا التصور الفلسفى المتكامل هو التعبير النظرى عن الرؤية الدينية للعالم التى تجمع بين النفس والبدن ، بين الدنيا والآخرة ، بين الفرد والمجتمع ، بين الحرية والضرورة الى آخر هذه الثنائيات المعروفة والمشهورة فى كل دين • لذلك لم يرفض تراثنا الفلسفى القديم أية نظرية بل احتواها جميعا وضمها اليه ووضعها فى مكانها الصحيح ثم أكمل عليها ، وعبر من خلالها عن التصور الاسلامى الشامل المتكامل للحياة والكون •

وقد بلغ من ولع الفلاسفة بالتصورات الشاملة أن جعلوا علم الله بالكليات كما جعلوا علمه



بالجزئيات يستنبط من علمه بالكليات، ولا يستقرأ من الجزئيات • فعلم الله سابق على الجزئيات والا كان عليه متغيرا حادثا • ومن هنا أتى ـ ولعهم أيضا بالمنطق الذى هو علم الشامل ، وبالميتافيزيقا التى تتناول الأمور الكلية ، وبالفلسفة والحكمة بوجه عام • وقد بلغ بهم الولع بالتصورات الى حد أنهم تصوروها فى الخارج موجودة بالفعل ، وليست مجرد مقولات فى الذهن أو مثل فى العقل مما دعا الفقهاء الى اتهام الفلاسفة بالتعدد والشرك •

وأحيانا يظهر هذا التصور الشامل فى ادراك الفلاسفة لحركة التاريخ وتطور المذاهب الفلسفية فى الحضارة اليونانية • فسقراط ركز على الانسان والفضائل الانسانية ، وأفلاطون اهتم بعالم المثل والالهيات ، وأرسطو عكف على عالم الواقع والطبيعيات • فكل فيلسوف يكمل ماتركه الآخر ناقصا ، ويذكره بما نسيه حتى تكتمل الصورة الكلية للحكمة • فلا فرق اذن بين سقراط وأفلاطون وأرسطو • فالثلاثة الكبار يحكمهم جدل التاريخ وذلك راجع الى أن التصور الشامل للكون والحياة ، وهو وضع الانسان بين عالمين ، هو الذى جعل العقل الاسلامى قادرا على ادراك الفروق بين المذاهب ثم الجمع بينهما فى وحدة واحدة (٤) • وقد بلغ حد الرغبة فى رسم هذا التصور الشامل الى أخذ الأقوال دون ما مراعاة لنسبتها الى قائليها أو نسبتها الى غير أصحابها أو معرفة صحتها من انتحالها من أجل وضع التصور الشامل للكون ، كما هو واضح فى « أوثولوجيا أرسطاطاليس » ونسبة تاسوعات أفلوطين لأرسطو • فأرسطو ذلك الحكيم لا يمكن أن ينسى الالهيات الاشراقية والتأمل الاخروى ، وكما هو واضح أيضا فى استعمال كثير من المنحول • فأرسطو ذلك الحكيم لا يمكن الا أن يكتب وصية الى الاسكندر ، ولا يمكن الا ان يترك وصية فلسفية فى كتاب « التفاحة » (١٥) •

## ٨ ـ العقل والايمان :

وحد تراثنا الفلسفى بين العقل والايمان أو بين الفلسفة والدين أو بين الحكمة والشريعة • لم يكن الهدف من ذلك تحقيق مطلب خارجى ، وهو التوفيق بينهما من أجل بيان اتفاق الدين الاسلامى مع الفلسفة اليونانية ، هدف اخوان الصفا ، بل كان الهدف تحقيق مطلب داخلى ، وهو تأسيس الايمان على العقل ، واقامة الدين على الفلسفة ، وارتكاز الشريعة على الحكمة • أعطى تراثنا الفلسفى نموذجا للعلاقة بينهما ، وهو نموذج التوحيد التام • فلا شىء فى الايمان لا يقوم على العقل ، ولا شىء فى العقل يناقض الايمان • فاذا ما حدث تناقض بينهما فى ذهن الفيلسوف فانه يكون تناقضا ظاهريا محضا يسهل الخلاص منه بتأويل الايمان حتى يتفق مع العقل • فالعقل أساس الايمان ، والفلسفة مقياس الدين ، والحكمة معيار الشريعة • ليس الاتفاق فى الغاية فقط وهى الحقيقة بل فى الوسيلة أيضا وهى العقل لأن الحق لا يضاد الحق بل يوافقه ويشهد له على ما يقول ابن رشد ، وأن الفلسفة هى الأخت الرضيعة للشريعة ، فهما متحابتان بالطبع ، متفقتان بالجوهر والغريزة على ما يقول ابن سينا •

**ان الفرق الوحيد بين النبى والفيلسوف مثلا عند ابن سينا هو أن النبى يتخيل الحقائق فى حين أن الفيلسوف يتصورها ، تعتمد المخيلة على الصور المتوسطة للايحاء والتأثير على النفوس فى حين يدرك العقل الحقائق مباشرة مجردة عن أية غاية نفعية • واذا كان النبى يأمر الناس بالشرائع فان الفيلسوف يدرك الخير بطبيعته ويفعله من تلقاء نفسه دون ما حاجة الى شرائع تكون واسطة له • واذا كان النبى يخاطب العامة فان الفيلسوف يخاطب الخاصة (١٧) • وقد أوحى ذلك الى البعض بأن تراثنا الفلسفى قد وضع الفيلسوف فى مرتبة أعلى من مرتبة النبى • والحقيقة أن العلاقة بينهما ليست علاقة أدنى بأعلى بل هى علاقة خلف بامام • اذ أن تقدم المجتمعات البشرية مرهون بتطورها من الدين الى الفلسفة وبتحويل الايمان الى عقل حتى تصل الانسانية الى طور الكمال ، وينشأ المجتمع العقلانى المستنير (١٨) •**

والغريب أن هذا الموقف الذى أخذه تراثنا الفلسفى هو الذى نقل الى الغرب فنشأ أنصار الفلسفة الاسلامية فى الفكر المسيحى ، ونشأ التيار العقلى فيه داعيا الى التوحيد بين العقل والايمان كما فعل المسلمون • وانتهى الأمر بالمفكرين المسيحيين أنصار ابن رشد اللاتين بعد اكتشاف التناقض الجوهرى بين العقل والايمان فى المسيحية الى ايثار العقل على الايمان فنشأ ما يسمى بالتيارات الالحادية ، وهى فى حقيقة الأمر الاتجاهات العقلية ، امتدادا للفلسفة الاسلامية التى تؤثر التوحيد على التثليث ، وتفضل التنزيه على التشبيه • خرج الرشديون اللاتين يساهمون فى وضع تراث عقلانى علمى جديد ، ويبدأون عصرا جديدا هو عصر النهضة الأوربى طبقا للدرس الذى استفادوه من « حى بن يقظان » لابن سينا وابن طفيل عندما أعلنا بداية الدين

الطبيعى ، دين ابراهيم ، الذى أصبح الركيزة الأساسية فى فلسفة التنوير .

ولكننا للأسف لم نستمر فى هذا الموقف الذى بدأناه منذ هجوم الغزالى على العلوم العقلية فى القرن الخامس الهجرى وآثرنا « تهافت الفلاسفة » له على « تهافت التهافت » لابن رشد، على عكس ما فعل أنصار الفلسفة الاسلامية فى الغرب بايثارهم ابن رشد على الغزالى . ثم ارتبط التصوف بالأشعرية فى العصور المتأخرة ، عصور المماليك والأتراك ، ابان الدولة العثمانية حتى حركات الاصلاح الدينى الأخيرة التى لم تستطع أن تعيد التوازن الى الكفتين أو أن تعيد الاختيار الا فى العدل دون التوحيد كما هو حاصل فى « رسالة التوحيد » لمحمد عبده . ثم ضاعت هذه المحاولة عندما تحول الاصلاح الدينى الى حركة سلفية على يد رشيد رضا بالرغم مما لحق بها من نشاط سياسى . وأصبحنا الآن ندمر العقل ، ونجعل الايمان يتجاوز حطامه ، وروجنا فى حياتنا كل مظاهر اللاعقلانية .

**٩ ـ الله كمبدأ :**

كان من نتائج أعمال العقل تصور الله فى تراثنا الفلسفى على أنه مبدأ عقلى عام شامل ، وليس الها مشخصا ذا جسم ، متحدا بالمادة أو حالا فيها ، يرى ويلمس ، ولد وعاش ومات ، بل هو عقل وعاقل ومعقول ، موجود أول ، صورة محضة ، علة أولى ، محرك أول ، واحد ، لانهائى ... الخ . وقد بلغ التنزيه حد أنه أصبح أقرب الى التحديد السلبى منه الى التحديد الايجابى . فخشية من أن تكون صفات السمع والبصر والكلام والارادة صفات تشبيه على ما هو الحال عند الأشاعرة أصبحت صفاته سلبية خالصة « لا عنصر ، ولا جنس ، ولا شخص ، ولا فصل ، ولا خاصة ، ولا عرض عام ، ولا حركة، ولا نفس ، ولا عقل ، ولا كل ، ولا جزء ، ولا جميع ، ولا بعض ، ولا واحد بالاضافة الى غيره مثل واحد مرسل ، ولا يقبل التكثير ولا المركب » (١٩) . لذلك اقترب التوحيد عند الفلاسفة من التنزيه عند المعتزلة ، تجاوزا لكل صنوف التشبيه ، وذهابا دائما الى ما هو أبعد عن التصور الذهنى « كل ما خطر ببالك فالله خلاف ذلك » . وهو التصور الذى امتد الى العصر الوسيط المتأخر فخرج الاتجاه الفلسفى الذى يتصور الله على أنه مبدأ عاقل حتى اكتمل فى فلسفات القرن السابع عشر عند ديكارت وسبينوزا وليبنتز والذى وصفه بسكال بأنه « اله الفلاسفة » المغاير لاله الايمان الحى المشخص الذى يصلى له الناس . وهو التصور الذى طبع الذهن بطابع التوحيد كمبدأ معرفى ، وكمبدأ أنطولوجى ، وكمبدأ سيكولوجى ، عقل واحد ، وعالم واحد ، وانسانية واحدة .

**أما نحن وبعد ألف عام من الأشعرية والتصوف فقد آثرنا الاله المشخص وصفاته السبع عند أهل السنة ، العلم ، والقدرة ، والحياة ، والسمع، والبصر ، والكلام ، والارادة ، كما آثرنا حلوله واتحاده عند الصوفية .** تصورناه ارادة تحدد مصائر الناس ، تنصر المظلوم وتنتقم من الظالم ، وتعين المحتاج ، وتطعم الجائع ، وتكسو العارى ، وتحرر المقهور . تمثله الحاكم ، وتوحد به ، وأصبح من الصعب فى وجداننا القومى التمييز بين ما لله وما للحاكم .

**١٠ ـ فعل الخير :**

ويظهر الله كمبدأ فى فعل الخير . فالتوحيد ليس تصورا عقليا للكون فحسب بل سلوك أخلاقى للفرد . ويتمثل فعل الخير فى ادراك معنى الفضيلة لذاتها وممارستها عمليا بتقوى باطنية وعن اقتناع داخلى ، دون ما حاجة الى شعائر أو طقوس أو مظاهر خارجية . الخير حسن فى ذاته . والشر قبيح فى ذاته ، دون ما حاجة الى ثواب أو عقاب أو ترغيب أو ترهيب . لذلك انضم تراثنا الفلسفى الى تراثنا الكلامى عند المعتزلة لتأكيد هذا التصور المثالى للأخلاق ، الذى عبر عنه ابن مسكويه فى « تهذيب الأخلاق » أصدق تعبير .

وقد امتد هذا التصور فى الغرب ، وأصبح من أكبر مكاسب العصور الحديثة ، وارتبط بالمثالية الغربية خاصة عند ديكارت وكانط ، وأصبح فيما بعد مذهبا أخلاقيا مستقلا هو مذهب التقوى أو القنوط Pietism وكانت البروتستانتية أحد مصادره عندما غلبت أعمال القلب على أعمال الجوارح . والبروتستانتية ذاتها أحد مظاهر امتداد التصور الاسلامى . وهو التصور الذى ظلت الحضارة الغربية تتشدق به ، وتعتبر نفسها لأجله ممثلة للانسانية جمعاء .

**ولكننا فقدنا هذه الميزة ، وتحول الدين لدينا الى طقوس وشعائر ، كما تحول الايمان الى مظاهر خارجية دون تقوى باطنية ودون افعال الخير . لم يعد الخير والشر فى وجداننا فى ذاتهما بل ارتبطا بشىء آخر ، الارادة الالهية أو ارادة الحاكم أو تقاليد المجتمع أو سلطة العرف لجلب منفعة أو درء مضرة عاجلة للفرد ، وبالتالى نؤمن**

بالله الحي الذي لا يموت ، وهو المطلق في الأخلاق، ويتغير سلوكنا طبقا للظروف ، وهو النسبي في السلوك والممارسة • فانقسمت شخصيتنا الى قسمين : ايمان عاجز ، وسلوك تعايشي •

**١١ ـ خلود النفس الكلية :**

بالرغم من سيادة النظرة الثنائية للعالم سواء في العلاقة بين النفس والبدن أو في الطبيعة في العلاقة بين الله والعالم فان ابن رشد وحده هو الذي استطاع أن يلم الشمل وأن يرتق الفتق ، وأن يتصور النفس والبدن جوهرا واحدا باقيا • بقاؤه من خلال المادة عندما يتحلل الجسد ، ويتحول الى تراب ، ثم تخصب الأرض وتخضر ، ويهيج الزرع ، وتنضج الثمار ، فيأكلها انسان آخر يحيا ويشب ثم يموت ، ويتحلل جسده الى تراب ، ثم تخضر الأرض مرة ثانية بفعل الخصب والنماء والسماد الحيواني ، وهكذا الى ما لا نهاية• فجسد الانسان باق من خلال الطبيعة بفعل دورات المادة وتعاقب صورها ، لأن المادة على ما يقول المحدثون لا تفنى ولا تتبدد (٢٠) •

والانسان أيضا خالد بعقله أي بأفكاره وتصوراته بعدما تتحول الى نتاج فكري ينتشر في عقول أخرى فيتحول الى حضارة في صورة عقل كلي شامل ، عقل الانسانية جمعاء • كل مفكر اذن خالد بانتاجه الفكري وبعمله العقلي بخلوده في الحضارة الانسانية ، وكلاهما خلود الجسد من خلال بقاء المادة ، وخلود الروح من خلال أعمالها في الحضارة الانسانية ، خلود دنيوي أرضي في هذا العالم • الاستمرار في هذا العالم، وعدم الانقطاع في هذه الدنيا • ولا مكان فيها للبلهاء الصم ، الحيوانات العجماء •

وقد انتشر هذا التصور في الفكر المسيحي في العصر الوسيط المتأخر ، وتبناه أنصار ابن رشد اللاتين حتى عصر النهضة وقرن آخر بعده ، فنشأت علوم الحياة ، البيولوجيا والفزيولوجيا ، وتم اكتشاف الدورة الدموية نظرا لاهتمام العلماء والمفكرين بالبدن ، ورد الاعتبار اليه ، واثبات بقائه ، ونفي فنائه ، ردا على القسمة الدينية الأفلاطونية القديمة •

اما نحن فقد آثرنا التصور الأفلاطوني المانوي، ثنائية النفس والبدن ، والبسناه للدين ، يفنى البدن ويتحلل ثم يبعث من جديد يوم القيامة في مكان آخر وزمان آخر • تنفصل الروح المتميزة عن البدن ، وتبقى منتظرة الحساب ، الثواب أو العقاب ، ونتيجة لذلك ، وانتظارا لهذا النعيم زكينا النفس عزاء لها أو تعويضا عن مآسيها في الدنيا ، وأهملنا البدن الذي سيفنى ويتحلل الى غير رجعة انتظارا للأبدان التي لا تتحلل في الجنة والتي لا يشوبها جوع أو عرى أو مرض او هزال • فنشأت لدينا مشاكل البدن من فقر وجوع ومرض وعرى وعراء ، وحشرت الأجساد بلحوم بشرية في المركبات والمدرجات ، فضاق بنا المكان من زحمة الأجساد وحشرها انتظارا لنهاية الزمان •

**١٢ ـ قدم العالم :**

وكما استطاع ابن رشد القضاء على ثنائية النفس والبدن في الانسان استطاع أيضا أن يقضي على ثنائية الله والعالم في الطبيعة ، فقد كان الله عند الكندي والفارابي وابن سينا في مرتبة النفس ، شرفا ، وصورة ، وكمالا ، ووحدانية وبقاء • وكان العالم في مرتبة البدن ، خسة ، ومادة ، ونقصا ، وكثرة ، وفناء • وكما أعاد ابن رشد للانسان وحدته وجوهره أعاد للعالم وحدته ، ورد الى الكون اعتباره ، فأصبح العالم موجودا باقيا ، يعيش الانسان فيه ، تحكمه قوانين العلية والصيرورة • أصبح لله فاعليته في العالم ، وتحول العالم الى كيان دال • ولا حرج في تأويل نصوص القرآن ذاته بما يتحقق وقدم العالم • فالقول بقدم العالم ليس كفرا أو انكارا لله أو شركا بل هو رد الاعتبار للعالم ، واثبات الفاعلية لله من أجل أن يتحكم الانسان في الكون والسيطرة على قوانينه •

وقد امتد هذا التصور في الغرب فخرج سبينوزا في القرن السابع عشر يرفض أيضا الثنائية القديمة بين الله والعالم ، ويوحد بين صفات الله وقوانين الطبيعة ، ويجعل الانسان في عالم واحد ، طبيعة طابعة وطبيعة مطبوعة ، وكلاهما عالم الطبيعة ، عالم واحد • وسار على أثره هيجل يوحد بين المثال والواقع ، بين المجرد والعياني حتى يتفجر الصراع في الكون لصالح الانسان ولاقامة الدولة •

ولكننا للأسف آثرنا التصور الأفلاطوني الذي يوافق هوى التطهر وانفعالات الخوف والذي يقوم بوظيفة العزاء أو التعويض ، السكينة أو الأمل • فقسمنا العالم الى قسمين ، عالم فان وآخر باق • فأثبتنا الله فارغا بلا مضمون ، وحولنا العالم الى ذرات في مهب الريح • فلا نحن أعطينا الله حقه كجوهر ، ولا نحن أعطينا العالم حقه كوجود • فعشنا في هذه الدنيا مقلوبين ، نسير على السماء ، موطن الثبات والخلود ، والأرض

من تحتنا ، ورؤوسنا عليها ، يسير عليها الآخرون حتى ضاعت الأرض .

**ثانيا ـ السلبيات التى استمرت :**

وبالاضافة الى الايجابيات التى توقفت فى تراثنا الفلسفى هناك سلبيات أخرى فيه استمرت ، وذاعت وانتشرت ، وأصبحت هى التى تحدد تصورنا للعالم ، وتعطينا موجهات للسلوك وربما كانت هذه السلبيات ايجابيات بالنسبة الى القدماء لأنها أدت دورها فى المحافظة على مضمون الحضارة ـ ولكن بالنسبة لنا بعد أن حققت أهدافها أصبحت بغير مضمون بعد أن تمت هزيمة الاعداء القدماء ، وظهور أعداء جدد مما يقتضى اعادة ترتيب الصفوف . وأهم هذه السلبيات هى :

**١ ـ المنطق الصورى :**

كان من الطبيعى بعد ترجمة أرسطو ، واكتشاف رائعته الأولى « المنطق » أن اتجه تراثنا الفلسفى نحو الصورى الخالص حتى يمكن احتواء منطق أرسطو وتمثله ووضعه فى اطار العقل الخالص . وقد ساعد على ذلك أيضا التوحيد الذى يدفع الذهن نحو المجرد ، ويوجهه نحو التعالى المستمر . وقد دفعت مخاطر التجسيم والتشبيه فى الديانات القديمة العقل الاسلامى نحو الصورى أكثر فأكثر حماية له ، وتثبيتا للتوحيد الناشىء فى قلوب المسلمين . خرج المنطق الصورى لدى الشراح المسلمين مركزا على القياس وأشكاله بالرغم من اعادة بنائه طبقا للمنطق الاسلامى : منطق اليقين ( المقولات ، والعبارة ، والقياس ، والبرهان ) ومنطق الظن ( الجدل ، والسفسطة ، والخطابة ، والشعر ) « وان الظن لا يغنى من الحق شيئا » (٥٣ : ٢٨) . وبالرغم من استعارة مادته اللغوية من اللغة العربية فى مبحث الألفاظ ، واسقاط اللغة والأمثلة اليونانية ، وبالرغم من زيادة المجربات فى مادة البرهان ، وبالرغم من الأمثلة المستقاة من الأدب العربى فى منطق الظن خاصة فى الخطابة والشعر فقد ظل المنطق بين أيدى الشراح المسلمين صوريا خالصا يعتنى بشكل الفكر ، وبصيغ العبارات ، ويهتم بالاتساق الداخلى بين المقدمات والنتائج ، بصرف النظر عن واقع المسلمين الذى تناوله الفقهاء وحدهم .

واذا كان الغرب قد تعلم المنطق على أيدى المسلمين فان فلاسفته استطاعوا فى العصور الحديثة نقد المنطق القديم واقامة منطق جديد يقوم على الاستقراء والبحث عن العلل كما فعل علماء أصول الفقه فى تراثنا القديم (٢١) . أما لدينا فقد استمر المنطق الشكلى فى صورة أشكال الفكر دون مضمونه ودون مميزاته وهو الاتساق بين المقدمات والنتائج . فساد فكرنا القومى منطق الألفاظ والتلاعب بالعبارات ، فغلب منطق الظن على منطق اليقين ، وسادت مناهج الجدل والسفسطة على مناهج القياس والبرهان، وأصبحنا خطباء وشعراء ونحن نظن أننا مفكرون وفلاسفة .

وقد تجددت الحياة عندنا ، وحدثت لنا مآسى العصر من تخلف واستعمار وتسلط . وبالتالى فان المنطق الصورى وأشكال القياس لم يعد يفى بحاجة عصرنا . ونحن فى حاجة أكثر الى منطق الواقع ، ومنطق التجربة ، والمنطق الاجتماعى ، ومنطق التاريخ . ان واقعنا فى حاجة الى « منطق مادى » من أجل فهم حياتنا المعاصرة وحل مشاكلنا . نحن فى حاجة الى منطق للعلوم الانسانية أكثر من حاجتنا الى منطق للفكر الخالص بالرغم من اتجاه الغرب الآن الى الصورية من جديد سواء فى المنطق الرمزى أو فى منطق العلوم الانسانية ، ربما كنا أحوج الى المنطق الاستقرائى الكمى الذى وضعه الأصوليون القدماء ، الذى يعتمد على مناهج الاحصاء (السبرو التقسيم) لمعرفة العلل المؤثرة فى حياتنا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية . ربما كنا أحوج الى منطق للشعور لتحليل وجداننا القومى الفردى والاجتماعى لمعرفة مكونات عصرنا وتجاربه الرئيسية ولادراك « روح العصر » حتى يمكن تمثلها ، والتغلب على معوقات التقدم . ولكننا حتما فى حاجة الى تجاوز منطق الألفاظ ، ومنطق أشكال القياس ، ومنطق الجدل والسفسطة ومنطق الخطابة والشعر ، ونحن نعانى من الفكر اللفظى الذى تغلب عليه العبارات الانشائية ، ونحن نعانى من الجدل والسفسطة فيما بيننا حتى ضاعت الأرض من تحت أرجلنا ، ونهبت الثروات من بين أيدينا ، ونحن فى خضم معارك اللسان ، ونحن نعانى من منطق المزمار والربابة التى ما قتلت ذبابة (٢٢) .

**٢ ـ العقل التبريرى :**

لما كانت وظيفة العقل الأساسية هى الاحتواء والضم والتمثل ، وعدم رفض أى شىء ، وقبول كل شىء ثم وضعه فى مكانه الصحيح فى اطار التصور الشامل للكون غلبت على العقل وظيفة التبرير بدعوى التعقيل والتنظير . فكل شىء معقول ، وكل معقول له برهان يقينى . سقراط

على حق ، وأفلاطون وأرسطو كلاهما على حق ، والحق لا يضاد الحق بل يكمله ويتكامل معه . أصبحت وظيفة العقل ضم الأشياء بعضها الى بعض ، وايجاد نسقها الداخلي . فالعقل قادر على اثبات حدوث العالم وقدمه ، وقادر على اثبات فناء النفس وخلودها ، وقادر على اثبات صحة جميع العقائد والديانات أو كذبها . وقد قام بعض الفلاسفة بالفعل بمثل هذه التمرينات ابرازا للمهارة أو ميلا نحو الأهواء .

**لذلك غابت وظيفة النقد . فلم يكن عقل الفلاسفة عقلا نقديا بل قبلوا وصنفوا ما وصل اليهم . أكملوا الناقص ، ولم ينقدوا المنقول . ولم تعش الكتب النقدية الفلسفية القليلة التى خرجت عن الطوق ، وفلتت من الحصار مثل كتاب « نقد النبوات » للرازى والآخر بنفس العنوان لابن الراوندى الذى لقب باسم «الملحد»! كما غابت وظيفة الهدم . فلم يهدم العقل شيئا من الصروح الفلسفية القديمة بل أحكم تشييدها، وقوى دعائمها ، وتركها أكثر استقرارا واستمرارا فى التاريخ كذلك غابت وظيفة الرفض والعصيان والتمرد أو على الأقل لم تصل الينا .**

**كل ذلك طبع عقلية أجيالنا بعقلية القبول والتبرير ، وغياب حركات النقد والهدم والرفض نبرر ما هو موجود ، ونجد البراهين على صحة المذاهب المتعارضة ، وأصبح العقل فى خدمة كل شيء سوى العقل نفسه .**

لذلك أعطينا الفرصة بأيدينا للغرب فى الاعتزاز بعقليته الناقدة ، وبتأسيسه لعلوم النقد ، نقد الواقع ، ونقد المعرفة ، ونقد السلطة، ونقد الكنيسة ، ونقد الكتب المقدسة ، ونقد العقل ذاته بل ونقد النقد (٢٣) . فى حين أن النقد كان وليد تراكم تاريخى من علماء المسلمين وخصوصا من علماء الحديث فى وضعهم قواعد لنقد الرواية ، ومن الفقهاء فى نقدهم للفكر والمجتمع .

### ٣ ـ المعرفة الاشراقية :

بالرغم من البحث عن الصورى ، واعمال العقل فى صياغة أشكال القياس فان العقل عندما يخرج عن المنطق الى تطبيقاته فى الطبيعة والميتافيزيقا يصبح عقلا اشراقيا ، وتتحول الفلسفة بفضله الى فلسفة اشراقية ، ويصبح الفارابى ، المعلم الثانى ، وابن سينا واضع بناء الفلسفة الاسلامية مؤسسى الفلسفةالاشراقية حتى أصبح من الصعب من هذه الناحية الفصل بين الفلسفة والتصوف أو بين الجزء الأخير من « الاشارات والتنبيهات » لابن سينا و « الرسالة » لعبد الكريم القشيرى أو « احياء علوم الدين » للغزالى أو « قوت القلوب » لأبى طالب المكى (٢٤) فالعقل فى تراثنا الفلسفى كان قائما على الاشراق . وبالرغم من تأليه العقل ، ووصف الله بأنه عقل وعاقل ومعقول ، ونظرية العقول العشرة ، والعقل الفعال ، ونظرية الاتصال عندما يتصل العقل الانسانى بالعقل الفعال ، العقل العاشر ، مدبر فلك الأرض فيأخذ منهالصور التى تنتقش على العقل الهيولانىفيصبح عقلا مستفادا ، ويتحول من عقل بالقوة أو عقل بالملكة الى عقل بالفعل . كل هذه العقول فى حقيقة الأمر تحصل على معارفها من مصدر ربانى ، يأتى اليها من خارج الأرض ، من العقل الفعال، وليس من الحس أو المشاهدة أو التجربة . وقد أودع الله فى هذا العقل الفعال كل العلوم والمعارف ، منه يستقى الأنبياء نبواتهم ، والفلاسفة رؤاهم ، والصوفية الهاماتهم ، وفيه سطر الوحى ، وهو الذى سماه المتكلمون اللوح المحفوظ .

وقد استمر الحال على هذا النحو حتى الآن . فآمنا بالمعرفة اللدنية ، وتصورنا مصادر المعرفة خارج الحس والعقل فى القلب والالهام وعين البصيرة والنور الذى يقذفه الله تعالى فى القلب بلا تعمد أو تكلف . وأسقطنا الجانب المنطقى العقلانى ، ولم نبق الا على الجانب الاشراقى بعد أن قواه فى نفوسنا التصوف والأشعرية .

### ٤ ـ نظرية الفيض :

بعد أن سادت الفلسفة الاشراقية فى تراثنا الفلسفى فى نظرية المعرفة سادته أيضا فى نظرية الوجود وفى تصور العلاقة بين الله والعالم فأصبح الله هو الواحد الذى تصدر عنه سائر الموجودات ، وهو العقل الأول الذى تفيض عنه سائر العقول العشرة . فالعلاقة بين الله والعالم ليست علاقة انفصال بل اتصال ، وتمثل اختلافا فى الدرجة وليس اختلافا فى النوع . كلما صعدنا الى أعلى وصلنا الى أسمى مراتب الشرف والكمال ، وكلما نزلنا الى أسفل وصلنا الى أقل درجات الشرف والكمال . وفى القمة الكون الواحد أى الكمال المطلق ، وفى أسفل الكون الكثير أى النقص المطلق . وتتفاوت هذه الدرجات فى المعرفة وفى الوجود وفى القيمة . أصبح الطريق أمام الانسان مفتوحا الى أعلى اذا شاء صعد أو الى أسفل اذا شاء هبط . أصبح الأمام هو الأعلى والخلف هو الأسفل ، وأصبح

التقدم أو التخلف مرهونا بالصعود أو الهبوط حركة الانسان بين السماء والأرض وليست فى التاريخ والزمان بين الشعوب ، وبالتالى ضاعت فرصة تأسيس التاريخ الانسانى ، ولم يتبق لدينا الا الطريق الصوفى ، عندما نصعد عليه أو نهبط منه كما نشاء • وأصبحت علاقتنا بالسماء والأرض أكثر من علاقتنا بالتاريخ مع أن مآسينا فى التخلف ، وأملنا فى التقدم •

مازالت نظرية الفيض حتى الآن تفعل فينا ، حاضرة فى نفوسنا ، توجه حياتنا العامه • اذا دعونا رفعنا أيدينا الى السماء ، واذا احتجنا لقضاء مصلحة ذهبنا الى المدير أو الرئيس ، واذا احتقرنا نظرنا الى أسفل ، واذا ترفعنا نظرنا الى أعلى ، واذا سببنا اتهمنا من نسب بالخسة والدونية والحقارة والنقص ، واذا أثنينا دعونا له بالرفعة • ننافس الأعلى منا ونريد باللحاق به ، ونكبت الأدنى منا ونمنعه من الرقى • حياتنا درجات ، ورقينا علاوات ، ونمضى فى تفسير آيات مثل «ورفعنا بعضكم فوق بعض درجات»(٦ : ١٦٥) نتصور الناس مقامات ، والسماء طبقات ، والأرض طبقات ، والجنة درجات ، ولا نتصور المجتمع طبقات بل نرفض التحليل الطبقى لمجتمعاتنا ، وبالتالى أعطينا الغرب نقطة علينا وهو أنه استطاع بحضارته أن يقدم للعالم مفهوم المساواة وأقام لذلك ثوراته ، وعلى رأسها الثورة الفرنسية والثورة الاشتراكية •

## ٥ ـ الطبيعيات الالهية :

وبالرغم من ظهور الطبيعيات قبل الالهيات فى ترتيب أقسام الحكمة فى تراثنا الفلسفى ( منطق ، طبيعيات ، الهيات ) الا أنها طبيعيات الهية أو بالأحرى مقدمات طبيعية للالهيات أو بتعبير معاصر الهيات مقلوبة فى الطبيعة • فقد تمت صياغة الطبيعيات على نحو عقلى خالص دون أى أساس تجريبى • لم تكن الغاية تأسيس علم الطبيعة بل وصف الطبيعة وترتيب مظاهرها بحيث تفسح المجال فيما بعد لاقامة الالهيات • فالطبيعة لابد وأن تكون مفتوحة الى أعلى ، رافعة ذراعيها الى السماء ، تنادى على الخالق ، وتسبح بمجده ، بحيث يتحقق قول الشاعر المشهور :

**وفى كل شىء له آية ... تدل على انه الواحد**

وكما انتهت نظرية الفيض الى القول بمراتب العقول والموجودات انتهت أيضا فى الطبيعيات الى القول بمراتب الموجودات الطبيعية • اذا ما رتبناها من أعلى الى أسفل يكون لدينا النفس ثم البدن ثم الحيوان ثم النبات ثم الجماد ( عالم العناصر الأربعة ) ثم المعادن وما يكمن فى باطن الارض • والنفس ذاتها مرتبة الى قوى بين الأعلى والأدنى : النفس العاقلة ثم النفس الحيوانية ثم النفس النباتية • وكل نفس تتفاوت فى قواها • ففى النفس العاقلة يكون العقل بالفعل أفضل من العقل بالقوة • وفى النفس الحيوانية تكون قوى الحس أعلى رتبة من قوى الحركة • وفى الحس تكون الحواس الخمس الباطنية مثل التوهم والمخيلة والحافظة أكثر اتصالا بالمعارف من الحواس الخمس الظاهرية • وفى الحركة تكون الحركة الارادية أكثر عقلانية من الحركة اللا ارادية • والنفس النباتية تتفاوت أيضا قواها من أعلى الى أسفل، القوة المولدة ثم القوة النامية ثم القوة الغافيه وفى الجماد يكون عالم العناصر الأربعة أعلى من المعادن فى باطن الأرض • بل ان العناصر الأربعة ذاتها تتفاضل فيما بينها شرفا وكمالا لا طبقا لعلوها وسفلها • التراب أكثرها ثقلا ، والنار مرتبطة به ، والماء يثقل فيهبط من السماء أو يخف فيصير بخارا ، والهواء أضعفها ثقلا • وهكذا يتم وصف الطبيعة بترتيب ظواهرها بين الأعلى والأدنى حتى تصل الى قمتها وهو العقل بالفعل المتصل بالعقل الفعال حيث تبدأ الالهيات ، وتصل الى قاعدتها فى المعادن فى باطن الأرض المظلمة المصمتة الخامدة (٣٥) •

وما زلنا حتى الآن فى هذه النظرة المشخصة للطبيعة • نتصور الموجودات الطبيعية على مراتب، ونجعلها دليلا ومؤشرا على وجود غيرها • لا نعتبرها فى ذاتها ، ولا نرد اليها اعتبارها • وبالرغم من أنها سلم الى الالهيات فاننا فى سلوكنا اليومى نلقى عليها بالأوساخ والأدران ، ونجعلها مصدر الشهوات والرغبات الدنيا • تأكل الطيور أمام المساكن الشعبية وفى الحدائق العامة ، فالحيوان أعلى من النبات ، وننزع الأشجار ونترك الأرض قفرا ، فالنبات أشرف من الجماد • ونأكل الحيوان والنبات ، ونلقى بفضلاتهما على الجماد ونقرأ « ولقد كرمنا بنى آدم وحملناهم فى البر والبحر » ( ١٧ : ٧٠ ) • وهكذا سجل علينا الغرب نقطة وهى نظرته للطبيعة ومظاهرها بمنظار العلم حيث تتساوى العناصر ولا تتفاضل لأنها كلها من جزيئيات واحدة ، واحترامه لها ، وجعلها مصدرا للالهام فى الفن ، وأساسا لاقامة الدين الطبيعى •

## ٦ ـ ثنائية الطبيعة :

وبالاضافة الى هذا التصور التدرجى للطبيعة، وبنقل الفيض من المعرفة الى الوجود ، أعطانا

تراثنا الفلسفى تصورا ثنائيا للطبيعة • فالطبيعة جزءان ، والوجود وجودان على ما يقول الكندى : صورة ومادة ، علة ومعلول ، سكون وحركة ، مكان وزمان ، تخلخل وتكاثف ، خلاء وملاء ، جوهر وعرض ، كم وكيف ، حس وعقل ، بدن ونفس الى آخر هذه الثنائيات المشهورة فى كل فكر دينى والتى كانت تعبر عن النظرة المثالية اليونانية للطبيعة والتى كانت تغنى عن الايمان الدينى • ثم أصبحت هذه النظرة مضمون التوحيد لأنها تسمح بهذا التمايز بين الله والعالم ضد الديانات القديمة التى وقعت فى التجسيم أو التشبيه أو الشرك أو التعدد • فوجد التوحيد فيها خير معبر عن مضمونه • والحقيقة أن هذه الثنائيات فى الطبيعة تماما مثل الطبيعيات الالهية مجرد تمرينات عقلية للتوحيد مثل تمرينات الأشاعرة : هل الله يقدر على ما لا يكون؟ هل يقدر على فعل المستحيل ؟ هل يقدر على الجمع بين المتناقضات ؟ وذلك كله من أجل الاجابة بنعم اثباتا لقدرة الله المطلقة • فنسبة الله للعالم هى نفسها نسبة الصورة للمادة ، والعلة للمعلول ، والسكون للحركة ، والزمان للمكان ، والجوهر للعرض ، والكيف للكم ، والعقل للحس ، والنفس للبدن ••• الخ •

وقد استمرت هذه الثنائيات فى وجداننا المعاصر حتى الآن • فقسمنا حياتنا الى قسمين : نفس وبدن ، آخرة ودنيا ، خير وشر ، ملاك وشيطان ، مؤمن وكافر ، رجل وامرأة ، معنى ولفظ • وأعلينا من شأن طرف على حساب الطرف الآخر فأصبحت العلاقة بين طرفى الحقيقة علاقة تابع بمتبوع ، علاقة أعلى بأدنى ، وليست علاقة مساواة بين طرفين • لذلك ظهر منطق السيادة والعبودية فى حياتنا • فاذا أردنا الجمع بين الطرفين عشنا فى الطرف الأدنى ، وتسترنا فوقه بالطرف الأعلى فنافقنا وتملقنا وداهنا ، وأصبحنا مفرغين من الداخل ، نعيش الخواء ، وندعى الامتلاء (٢٦) •

## ٧ ـ النجوم والأفلاك :

كان من نتائج الطبيعيات الالهية أن وضعت النجوم والأفلاك فى هذا الاطار • ولما كانت كل الهيئات انفعالات نفسية تتشخص فى الخارج ، وتخلق من ذاتها موضوعات حية ، فقد تم تشخيص النجوم والأفلاك • فالكواكب كائنات حية لها عقول ونفوس • ولما كانت أكثر علوا كانت أيضا أكثر قدرة على التعقل والحياة • ومن هنا نتج خلود الحركة والزمان • فهى كائنات حية أبدية • وبالتالى شاركت عالم ما فوق القمر فى أزليته وأبديته ، واستحال عليها الكون والفساد اللذان يصدقان على عالم ما تحت القمر ومع ذلك فهى كائنات حية مطيعة لله ، تسجد له ، وتسبح بحمده (٢٨) •

**والأخطر من ذلك كله أنه لا يحدث شىء فى عالم ما فوق فلك القمر لا يحدث أثرا فى عالم ما تحت فلك القمر • ولا يحدث شىء فى الأرض الا وقد تحددت مقاديره من قبل نتيجة لدورات الأفلاك وحركات النجوم وطوالع الكواكب • فنشأ بجوار علم الفلك علم التنجيم ، ومعهما نشأت علوم السحر والطلسمات ، وقراءة المستقبل ، والفأل والطير والعرافة • وهى العلوم التى أدانها القرآن باعتبارها توظيفا خرافيا لعلم الفلك •**

لقد وقع تراثنا الفلسفى فى هذا الخلط بالرغم من تنبيه البعض عليه (٢٨) • واستمر هذا الخلط فى وجداننا حتى الآن • فلا نحن طورنا علم الفلك القديم ، وهو ما حدث فى الغرب تطويرا لعلم الفلك العربى ، وتطويرا للمراصد الاسلامية وأكبرها مرصد الونج يك فى سمرقند، ولا نحن أوقفنا علم التنجيم بل استمر لدينا فى صورة كتابة التعاويذ والترانيم للأفلاك،والاستعاذة بها على الاعداء « وربطهم » حتى تشل حركتهم البدنية وانتشرت فى حياتنا اليومية قراءة الطالع ومعرفة الحظ من أخبار الفلكى فى « حظك اليوم » وأنواع الأبراج انتظارا للفرج والفرح أو دفعا للأحزان والهموم •

## ٨ ـ الضرورة الكونية :

كان من جراء هذا التصور الشامل للكون أن أصبح الانسان فيه أحد ذراته الكونية تتحكم فيه قوانين الطبيعة الشاملة ، وليس له كيان مستقل خاص به حتى أن حريته أصبحت خاضعة لنواميس الكون بل ان أفراحه وأحزانه أيضا تخضع لقوانين



الكيمياء ! هذا التصور الحتمى للكون هو الذى ساعد على نشأة العلم . ولكن أصبح الانسان احدى صفحات الكون دون أن تكون له أية صدارة فى المكان أو الزمان . فالله خلق العالم طبقا للضرورة من طبيعته وليس بارادته ، فيضا منه لا دافع له . الفيض عملية ضرورة كونية لأن الله ضرورة الكون . ويخضع البدن أيضا لقوانين ضرورية يعرفها علماء الطب والكيمياء . هذه النظرة الحتمية الآلية هى التى ولدت العلم فى عصر النهضة والقرون الثلاثة التالية له ، وتحولت الى ضرورة شاملة فى الحياة والكون والتاريخ ولكن باستثناء الانسان وارادته وحريته على ما هو معروف عند سبينوزا ، حتمية فى الطبيعة وحرية للفكر الى ما لا نهاية . والأخطر من ذلك هو تبرير الشر فى الكون وجعله تعبيرا عن القضاء الالهى . وبالتالى لا غرابة ولا عجب من وقوع الشرور والآثام . وهو ما حدث أيضا عند هيجل حتى أصبح الشر عنصرا مكونا فى الوجود مثل الخير ، وامحت مسئولية الانسان أو المجتمع عنه . وكان لابد أن يظهر ماركس حتى يعيد هذه المسؤولية ، ويعمل على تغيير الشرور والآثام بالفعل (٢٩) .

وقد ورثنا نحن هذا التصور دون نتائجه . فآمنا بضرورة حتمية فى الكون نتيجة للارادة الالهية المطلقة خارج العالم ، والعالم خاضع لها ودون أن تأتى هذه الضرورة من داخل الكون ومن طبيعته . فوقعنا فى القدرية ، أخذنا سلبياتها وتركنا ايجابياتها . آمنا بالحتمية دون أن ينشأ العلم وعممناها حتى قضت على الحرية الانسانية . لم نستفد بنتائج الحتمية كالعالم الذى يخضع لقوانين حتمية آلية تسمح بنشأة العلم الآلى ، ووقع علينا الضرر بامتدادها على الارادة الانسانية الحرة فوقعنا فى القدرية التى انتهت بنا الى التسليم والعجز أو الى التملق والنفاق .

### ٩ ـ الفضائل النظرية :

كان من نتيجة أعمال العقل ايثار الحكمة على ما عداها ، واعتبار الفضائل النظرية أعلى قيمة وشرفا من الفضائل العملية . وأعلى الفضائل النظرية على الاطلاق الحكمة أو التأمل ، وأحسن الفضائل العملية على الاطلاق العمل اليدوى المنتج . أفضل العلوم الالهيات والمنطق والرياضيات لأنها علوم نظرية ، وأقل العلوم الأخلاق والسياسة وتدبير المنزل لأنها علوم عملية (٣٠) . وأصبح النبى هو المتأمل المتصل الحكيم الفيلسوف وليس العامل المجاهد المناضل المحارب المؤسس للدولة . **وكان على الغرب أن ينتظر الماركسية حتى تنقلب الآية رأسا على عقب، وتعطى الأولوية للعمل على النظر ، وينقسم التاريخ الى مرحلتين : مرحلة فهم العالم ومرحلة تغييره ، مرحلة « الأيديولوجية الألمانية » ومرحلة « الحزب البروليتارى » .**

وقد ورثنا نحن هذا التصور القديم من تراثنا الفلسفى ، وظل لدينا حتى الآن بالرغم من صياح المصلحين «ما أكثر القول وما أقل العمل !» (٣١) . فالكليات النظرية لدينا أفضل قيمة وأعلى شرفا من الكليات العملية ، والجامعات لدينا أفضل من المعاهد العليا ، والمدارس الفنية المتخصصة ، والدراسات النظرية فى وجداننا أفضل من الدراسات العملية على الرغم من زيادة العرض وقلة الطلب فى خريجى الكليات النظرية ، وزيادة الطلب ونقص فى العرض فى خريجى المعاهد الفنية والمدارس المهنية المتخصصة . ما زال « الأفندى » أفضل من « الأسطى » فى تصورنا الشعبى ، وصاحب الياقة البيضاء له الصدارة الاجتماعية على صاحب الياقة الزرقاء بالرغم من البون الشاسع فى الدخول بين الاثنين . ما زال السباك والنجار والنقاش والبناء أقل قدرا فى وجداننا الاجتماعى من الموظف والمدارس بالرغم من غنى الأول وفقر الثانى (٣٢) وما زلنا جميعا قادرين على اعطاء الأوامر والتفكير النظرى وليس منا من يستعد لتنفيذها بيديه وحمل التراب .

### ١٠ ـ الدولة الهرمية :

كان من نتيجة نظرية الفيض على المستوى السياسى والاجتماعى أن تصور الفارابى « المدينة الفاضلة » دولة هرمية يعلوها فى القمة الملك أو الفيلسوف أو الرئيس أو النبى أو الامام ، ويطؤها فى القاعدة جماهير العمال والفلاحين والصيادين والمنتجين الذين يعملون بأيديهم ، ولا يفكرون بعقولهم ، وتتفاوت الطبقات الاجتماعية بينهما بين الشرف والخسة . فتحت الحاكم الأوحد الذى يتشبه بالله فى صفاته المطلقة تأتى طبقة الأدباء والمفكرين والشعراء والفقهاء . وبعد طبقة أهل النظر تأتى طبقة الوزراء وكبار موظفى الدولة والقواد أى طبقة الادارة حتى نصل الى صغار الموظفين والجنود . وعلاقة الطبقة العليا بالطبقة الأدنى علاقة آمر بمأمور ، فتأتى الأوامر من الأعلى لينفذها الأدنى .

**هذا التصور الهرمى للعالم وللدولة والمجتمع وللانسان فى قواه النظرية والعملية يضع الواحد**

**فى القمة والكثير فى القاعدة ، وهو تصور يقوم على الفطرة والاستعدادات الطبيعية والتناسق الكونى العام والتدرج الهرمى للطبقات لذلك تصبح كل طبقة فى وضعها الاجتماعى قائمة فيه الى الأبد كقدر محتوم لا تعلو ولا تهبط وكأن الانسان قد قدر مصيره ووضعه الاجتماعى الى الأبد لا حراك له ولا قيام (٣٣) ٠**

هذا التصور الهرمى للدولة هو الذى سرى فى نفوسنا ، وشكل نظمنا السياسية الحديثة ٠ ففى القمة يوجد الرئيس الذى يجمع بين يديه جميع السلطات التشريعية والتنفيذية والقضائية ٠ وهو الحكيم ، الملهم ، العاقل الفاضل ، سليم الأعضاء ، كامل الأوصاف ٠ وبالتالى أصبحت نظمنا السياسية المعاصرة نظما أوتوقراطية تقوم على تأليه الحاكم والتنكر للشعوب وغياب المؤسسات المستقلة ٠ هذا التصور الهرمى للدولة هو المسؤول أيضا عن الدولة البيروقراطية التى تقوم على سيادة الموظفين والتكنوقراط وعلاقة الآمر بالمأمور كما أنه وراء المجتمع الطبقى الذى يمحى فيه الصراع بين الطبقات ٠

وبالتالى يكون السؤال لعلماء اجتماع المعرفة وللفلاسفة : هل الدولة الهرمية تبرير لنظام سيف الدولة الحمدانى فى الشام التى كانت تقوم على تعظيم الأمير ثم الشعراء والوزراء والقواد أم أنها نقل لنظرية الفيض على مستوى السياسة ؟ ويكون السؤال أيضا لكل من يود تحديث مجتمعاتنا : هل يبدأ بتنفيذ نظرية الفيض وهى الجذر التاريخى والجرثومة النفسية فى التصور الهرمى للدولة أم يبدأ بتغيير النظم الطبقية الحالية لمجتمعاتنا التى ولدت نظرية العنصر فى النفوس (٣٤) ؟ ٠

### ١١ ـ غياب الانسان :

كان من نتيجة قسمة الحكمة فى تراثنا الفلسفى القديم الى منطق وطبيعيات والهيات أن غاب الانسان كمبحث مستقل فى تراثنا الفلسفى القديم (٣٥) ٠ فالأقسام الثلاثة التى وضع فيها ابن سينا الحكمة لا تضم مبحثا مستقلا عن « الانسانيات » ٠ المنطق آلة للعلوم ، يضع قواعد للذهن ليعصمه من الخطأ ٠ فهو اشكال صورية لفكر غير مشخص لانسان لا يوجد فى موقف ٠ بل ان منطق الظن الذى يحتوى الجدل والسفسطة والخطابة والشعر تظهر فيه الانفعالات الانسانية ومواقف الجدل والاقناع المتبادل والايحاء والتأثير على النفوس والتطهير دون أن نمس انسانا بعينه يصف أوضاعا عامة من أجل اخضاعها لقوانين علمية منطقية ٠ ثم تمت قسمة الانسان بين الطبيعيات والالهيات ، البدن فى الطبيعيات ، والنفس فى الالهيات ، ولكن لم يوجد الانسان كمبحث مستقل له كيانه وميدانه وعالمه الخاص بين الطبيعيات والالهيات فالبدن تسرى عليه قوانين الطبيعة من حيث هو كائن حى به نفس نباتية وظيفتها النمو والتغذى والتوليد ، ونفس حيوانية وظيفتها الحس والحركة، ونفس عاقلة وظيفتها ادراك المعقولات ابتداء من العقل الهيولانى الى العقل بالملكة أو بالقوة الى العقل المستفاد أو بالفعل ٠ وهنا تبدأ الالهيات فى نظرية الاتصال بالعقل الفعال والعالم العلوى أو الملأ الأعلى حيث تفيض المعقولات ٠ ولا يتم ذلك الا بعد تصفية النفس عن أدرانها ، وتزكيتها وتطهيرها حتى تكون كالمرآة تعكس الصور ، وكأن الانسان ليس الا ذاتا عارفة ، ترى الحقائق على نحو اشراقى ، وتستمد صورها من خارج العالم ٠ وهكذا أصبح الانسان مطحونا بين الطبيعيات والالهيات ، مفلطحا بين العالم والله ، مختنقا بين الأرض والسماء ، لا متنفس له الا الاشراق فى الالهيات أو الغذاء فى الطبيعيات (٣٦) ٠

وقد يكون هذا هو السبب فى أن حياتنا المعاصرة لم تقم على احترام الانسان بل على تقديس الله وفى أن مجتمعاتنا المعاصرة ليست مجتمعات انسانية بل الهية ٠ تعليمنا ، نظمنا السياسية ، عاداتنا كلها لا تهدف الى اعتبار الانسان كقيمة فى ذاتها ٠ وبالتالى أعطينا الحجة للغرب ضد أنفسنا ليعلن باستمرار أن الحضارة الغربية هى وحدهاالحضارة الانسانية وان الانسان كقيمة هو اكتشاف الغرب وحده ٠ أعلن الغرب «حقوق الانسان» وأقام لجانا للدفاع داخل مجتمعاتنا عن « حقوق الانسان » !

### ١٢ ـ سقوط التاريخ :

والعجيب أن الحضارة التى قامت لوراثة التاريخ القديم ولاحتواء الحضارات القديمة ولابتلاع امبراطوريتى فارس والروم والتى يذكرها وحيها فى كل آية « لقد كان فى قصصهم عبرة لأولى الألباب » ( ٢ : ١١١ ) قد أسقطت التاريخ من حسابها ، وكأنها أمة بلا تاريخ أو على هامش التاريخ أو خارج التاريخ ٠ فنظرا لأن تراثنا الفلسفى قد تصور العالم بين الأعلى والأدنى ، ووضع الانسان بين الله والعالم ظهر المحور الرأسى ، وغاب المحور الأفقى ٠ وجد

الانسان بين الأعلى والأدنى ، ولم يوجد بين الأمام والخلف • فكما غاب مبحث الانسان كمبحث مستقل فى تراثنا الفلسفى القديم غاب أيضا مبحث التاريخ كمبحث مستقل فى تراثنا الفلسفى القديم • ولم يظهر فيه الا بعض لمحات عن تطور المجتمعات فى الرسائل السياسية مثل « السياسة المدنية » للفارابى عندما بين انتقال الحضارات من فارس والهند الى العرب والترك ، وحاول تحديد خصائص عامة للشعوب •

وكان علينا أن ننتظر ابن خلدون فى القرن الثامن الهجرى حتى يكتب مقدمته المشهورة • ولكن ابن خلدون كان يحدد أساسا أسباب انهيار الحضارة الاسلامية • فالحضارات لديه لا تنهض وتشب وتقوى الا لكى تشيخ وتنهار وتنقرض ثم تبدأ من جديد ، من البداوة الى الحضارة ثم تسقط من جديد الى البداوة • وكأن الحضارة تحمل في طياتها عناصر الفناء • وكأن الدورة الجديدة تبدأ من الصفر دون أن يحدث تراكم تاريخى فى الدورات اللاحقة أو الاستفادة من الدروس السابقة أو أخذ عبرة من الأمم الغابرة كما يوحى القرآن •

وقد بقيت أجيالنا على هذا الحال • لا نضع أنفسنا فى التاريخ بالرغم من ادعائنا بأننا ورثة حضارة سبعة آلاف عام • وبالرغم من زهونا بحضارتنا الاسلامية القديمة ليس لدينا الوعى التاريخى بوظيفة الماضى وباللحظة التاريخية التى نمر بها • وليست لدينا رؤية مستقبلية لشعوبنا • قد نعيش فترات تاريخية ولت وانقضت كما يفعل السلفيون • وقد نعيش فترات تاريخية مازالت قادمة كما يفعل الماركسيون • ومازلنا فى غموض واشتباه بالنسبة للفترة التاريخية الحاضرة • هل هو الاحياء أم الاصلاح أم النهضة أم الثورة أم الافلاس التاريخى الشامل والانقراض أمام الغزو الحضارى الغربى أو الشرقى أو الصهيونى• لم نحاول بعد أن نعيد ما بدأه ابن خلدون من أخذ التقدم بدل الانهيار موضوعا للدراسة والبحث ، وأن ندخل أحياءنا واصلاحنا ونهضتنا التى بدأت فى القرن الماضى فى الاعتبار موازيا لانهيار الغرب وأفوله وانقلاب قيمه وأزماته كما يصور بعض فلاسفة الغرب المعاصرون (٣٧) •

قد يظل الغرب يزهو بانه وحده حضارة « الانسان والتاريخ » • وقد نظل نحن نعانى من غياب هذين البعدين فى وجداننا وحياتنا المعاصرة نظرا لغيابها فى تراثنا الفلسفى القديم •

## هوامش المقال

(١) انظر مثلا مقالنا « الجذور التاريخية لأزمة الحرية والديموقراطية فى وجداننا المعاصر » المستقبل العربى ، يناير ١٩٧٨

(٢) انظر تحليل هذه الوظائف الثلاثة للشعور فى رسالتنا « مناهج التأويل » ، المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، القاهرة ١٩٦٥ ( بالفرنسية ) •

(٣) انظر : (١) مقالنا « موقفنا من التراث الغربى » وكذلك « الظاهريات وأزمة العلوم الأوربية » فى قضايا معاصرة ، (٢) فى الفكر الغربى المعاصر ، ص ٣ ــ ٣٣ ص ٢٨٥ ــ ٣٢١ دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٧٧ .

(٤) ويرجع الفضل الى صديقنا د. أنور عبد الملك فى حمل هذه الدعوة لاكتشاف « ريح الشرق » فى دراساته ومقالاته العديدة •

(٥) أنظر « موقفنا الحضارى » فى قضايا معاصرة (١) فى فكرنا العربى المعاصر ، ص ٤٦ ــ ٥٠ د دارالفكر العربى ، القاهرة ١٩٧٦ مهرجان ابن رشد ، الذكرى المئوية الثامنة لوفاته ، المجلد الأول

(٦) انظر مقالنا « ابن رشد شارحا أرسطو » ، القاهرة ١٩٧٦ المجلد الأول ، بالجزائر ٣٩٨ هـ ١٩٧٨ م • الفارابى شارحا ارسطو » ، الذكرى المئوية الثانية عشر لميلاده ، المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ( تحت الطبع منذ سنتين فى الهيئة العامة للكتاب ) •

(٧) انظر محاولاتنا فى ذلك فى « نماذج من الفلسفة المسيحية » الطبعة الثانية ، الانجلو المصرية ١٩٧٨ سبينوزا ، : « رسالة فى اللاهوت والسياسة » ، الطبعة الثانية ، الانجلو المصرية ١٩٧٨ ، لسنج : « تربية الجنس البشرى » ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٧٧ ، سارتر : « تعالى الأنا موجود » دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٧٧

(٨) أنظر كتابنا « التراث والتجديد » ، موقفنا من التراث القديم ص ١٢٣ ــ ١٥١ ص ١٧٩ ــ ١٨٢ المركز العربى للبحث والنشر ، القاهرة ١٩٨٠

(٩) انظر رسالة الكندى فى السيوف وأجناسها ، نشرها عبد الرحمن زكى ، مجلة كلية الآداب المجلد ١٤ جـ٢ ديسمبر ١٩٥٢

(١٠) حمل هذه الدعوة منذ القرن الماضى : شبلى شميل ، وفرح أنطون ، ويعقوب صروف ، ونقولا حداد ، وولى الدين يكن ، وفى هذا القرن : اسماعيل مظهر ، وسلامة موسى ، وزكى نجيب محمود ، وفؤاد زكريا •

(١١) الفارابى : احصاء العلوم ، حققه وقدم له وعلق عليه المرحوم د. عثمان أمين ، دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٤٩ ابن سينا : تسع رسائل فى الحكمة والطبيعيات ، الرسالة الخامسة ، فى أقسام العلوم العقلية ص ١٠٤ ـ ١١٩ القاهرة ١٩٠٨

(١٢) الكندى : كيمياء العطر والتصعيدات ، نشر كارل كرابرر ، ليبسك ١٩٤٨ ، رسالة الكندى فى عمل الساعات ، نشر زكريا يوسف ، بغداد ١٩٦٢ ، رسالة فى خبر الألحان ، نشرها لاخمان والحفنى ، ليبسك ١٩٣١ ، رسالة فى أجزاء خبرية فى الموسيقى نشرها الحفنى ، القاهرة ١٩٦٢ كما نشر زكريا يوسف كتاب المصوتات الوترية من ذات الوتر الواحد الى ذات العشرة أوتار ، وأيضا مختصر الموسيقى فى تاليف النغم وصنعة العود ، وأيضا الرسالة الكبرى فى التاليف ، بغداد ١٩٦٢ .

(١٣) أنظر مقالنا ، ثقافتنا المعاصرة بين الأصالة والتقليد ، قضايا معاصرة (١) ص ٥١ ـ ٦٩ .

(١٤) أنظر مقالينا السابقين : ابن رشد شارحا ارسطو ، الفارابى شارحا أرسطو .

(١٥) د. عبد الرحمن بدوى : الأصول اليونانية للنظريات السياسية فى الاسلام ، مكتبة النهضة المصرية القاهرة ١٩٥٤ .

(١٦) كتاب الكندى الى المعتصم بالله فى الفلسفة الأولى . وأيضا ابن رشد : فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال .

(١٧) ابن سينا : فى اثبات النبوات وتاويل رموزهم وامثالهم فى تسع رسائل فى الحكمة والطبيعيات ص ١٢٠ ـ ١٣٣ القاهرة ١٩٠٨

(١٨) انظر كتابنا لسنج : تربية الجنس البشرى ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٧٧

(١٩) كتاب الكندى الى المعتصم بالله فى الفلسفة الأولى ص ١٤ حققه وقدم له وعلق عليه أحمد فؤاد الأهوانى ، دار احياء الكتب العربية ١٩٤٨

(٢٠) ابن رشد : مناهج الأدلة فى عقائد الملة ص ٢٤٠ ـ ٢٥١ تقديم وتحقيق د. محمود قاسم . الانجلو المصرية ، القاهرة ١٩٦٤ وأيضا مقالة فى قوى النفس نشرها وقدم لها عبد المجيد الغنوشى حوليات الجامعة التونسية ، العدد الثامن ، تونس .

(٢١) انظر روائع ابن تيمية فى نقد المنطق مثل « الرد على المنطقيين » ، « نقض المنطق » . وانظر أيضا الصنعانى : ترجيح أساليب القرآن على منطق اليونان . وانظر أيضا د. على سامى النشار : مناهج البحث عند مفكرى الاسلام ونقد المسلمين للمنطق الأسطى .

(٢٢) انظر محاولات د. زكى نجيب محمود فى تشخيص هذا الجانب فى « تجديد الفكر العربى » دار الشروق ، بيروت ، ١٩٧١ .

(٢٣) وهنا تبدو أهمية فلسفة ماركوز فى الرفض وأثرها على الشباب . أنظر « العقل والثورة » ، « الفلسفة والثورة » لماركوز فى قضايا معاصرة (٢) ص ٤٦٦ ـ ٥٢٥

(٢٤) ابن سينا : الاشارات والتنبيهات ، القسم الثالث ، النمط الثالث ، فى البهجة والسعادة ، النمط التاسع ، فى مقامات العارفين ، النمط العاشر فى اسرار الآيات ص ٢١٣ ـ ٢٥٦ . وانظر ابن سينا : فى العهد ، فى تسع رسائل فى الحكمة والطبيعيات ، ص ١٤١ ـ ١٥١ وأيضا فى علم الأخلاق ، نفس المصدر ص ٢٥٢ ـ ١٥٧ ـ وانظر أيضا على بن فضل أحمد الكيلانى ، توفيق التطبيق فى اثبات أن الشيخ الرئيس من الامامية الاثنى عشرية ، تقديم وتحقيق وتعليق د. محمد مصطفى حلمى ، دار احياء الكتب العربية ١٩٥٤ .

(٢٥) ابن سينا : فى الطبيعيات من عيون الحكمة فى تسع رسائل فى الحكمة والطبيعيات ص ٢ ـ ١٥ القاهرة ١٩٠٨ .

(٢٦) ابن سينا : الاشارات والتنبيهات ، القسم الثانى ، وأيضا النجاة ، الطبيعيات ص ٩٨ ـ ١٠٦ أنظر أيضا تحليلنا لمخاطر هذه الثنائيات فى الفكر الدينى على سلوكنا اليومى فى « التفكير الدينى وازدواجية الشخصية » فى قضايا معاصرة (١) ص ١١١ ـ ١٢٧

(٢٧) رسالة الكندى فى الابانة عن أن طبيعة الفلك مخالفة لطبائع العناصر الأربعة . رسائل الكندى الفلسفية (٢) ص ٣٦ ـ ٤٦ وأيضا رسالة الكندى فى الابانة عن سجود الجرم الأقصى وطاعته لله عز وجل كتبها الى أحمد بن المعتصم ، (١) ص ٢٣٨ ـ ٢٦١ .

(٢٨) الفارابى : النكت فيما يصح أولا يصح من احكام النجوم ، المجموع ص ٧٦ ـ ٧٩ القاهرة ١٩٠٧ وهى نفسها المنشورة بعنوان « فضيلة العلوم والصناعات » فى طبعة رسائل الفارابى فى حيدر أباد ، الدكن ـ الهند . انظر أيضا ابن سينا : فى الأجرام العلوية فى تسع رسائل فى الحكمة والطبيعيات ص ٣٩ ـ ٥٩ القاهرة ١٩٠٨

(٢٩) ابن سينا : النجاة ، فصل فى العناية وبيان دخول الشرفى القضاء الالهى ص ٢٨٤ ـ ٢٩٠ وأيضا الالهيات (٢) ص ٤١٤ ـ ٤٢٢

(٣٠) ابن سينا : فى أقسام العلوم العالية فى تسع رسائل فى الحكمة والطبيعيات ص ١٠٤ ـ ١١٩ القاهرة ١٩٠٨ وأيضا ابن مسكويه : تهذيب الأخلاق ص ٧١ ـ ٧٦ القاهرة ١٣١٧ هـ .

(٣١) رشيد رضا : تاريخ الأستاذ الامام (٢) ص ٩٨ ـ ١٠٢ المنار ، القاهرة ١٣٤ هـ .

(٣٢) تم تصوير هذه المشكلة أخيرا الى حد ما فى فيلم « انتبهوا أيها السادة » ، فى الصراع بين عنتر الزبال وأستاذ الفلسفة .

(٣٣) الفارابى : آراء أهل المدينة الفاضلة ص ٧٤ ـ ٨٣ مكتبة صبيح ، القاهرة .

(٣٤) أنظر مقالنا « الأيديولوجية والدين ، مناقشة كتاب « الاسلام والرأسمالية » لما كسيم رودنسون ، قضايا معاصرة (١) ص ١٢٨ ـ ١٤٦ وأيضا « الدين والرأسمالية ، حوار مع ماكس فيبر ، قضايا معاصرة (٢) ص ٢٧٣ ـ ٢٩٤

(٣٥) انظر مقالنا لماذا غاب مبحث الانسان فى تراثنا القديم ، قضايا عربية ، اكتوبر ١٩٧٧

(٣٦) ابن سينا فى القوى الانسانية وادراكاتها فى تسع رسائل فى الحكمة والطبيعيات ص ٦٠ ـ ٧٣ وأيضا القصيدة العينية . انظر أيضا النجاة . الطبيعيات ، المقالة السادسة ، فى النفس ، وأيضا الالهيات ص ٢٩١ ـ ٣١٠

(٣٧) وقد حاولنا ذلك فى « التراث والتجديد » ، المركز العربى للبحث والنشر ، القاهرة ١٩٨٠

الدكتور عفت الشرقاوى

# التراث التاريخي عند العرب

●● تعد قضية التراث التاريخي من أهم القضايا التي شغلت الباحثين خلال أكثر من نصف قرن ، وذلك منذ اجتازت النهضة العربية الحديثة مرحلة البحث عن الذات الى مرحلة معرفة الذات (١) . على أن هذه الأهمية لم تكن تصدر في أغلب الأحيان عن موقف علمي خالص يتصل بالقيمة الحقيقية لجوانب هذا التراث بقدر ما كانت تنبع من فكرة البحث عن علاقة هذا التراث بالواقع السياسي والحضاري للأمة العربية في كل مرحلة على حدة ، وهي العلاقة التي نشأ بسببها في الفكر العربي المعاصر مذاهب تلفيقية وانتخابية وتبريرية مختلفة في تفسير جوانب من التراث العربي ، وفقا لظروف هذا الواقع السياسي والحضاري وتطوره .



وقد يحسن بنا أن نبدأ أولا بتوضيح مفهوم التراث عموما قبل الدخول في موضوع التراث التاريخي عند العرب بصفة خاصة .

**فما التراث ؟**

**وماذا يعني اهتمامنا الواضح به منذ فجر النهضة العربية ، أي منذ انحسار الحكم العثماني عن الوطن العربي ؟**

**وكيف اختلف الدارسون في تفسير ذلك الاهتمام بين من يقول بغائية المعرفة المطلقة ومن يقول بالنفعية المباشرة ؟**

تتصل كلمة التراث في أصلها اللغوي المحض بما يصير الى الحي من مال أو متاع بعد موت ذويه ؛ فالوراثة والارث انتقال قنية الى الانسان من غير عقد ولا ما يجري مجرى العقد ، وقد سمي بذلك المنتقل عن الميت ، فيقال للقنية الموروثة : « ميراث وارث » (٢) . وأصل كلمة التراث « وراث » من الوراثة ، جعلت الواو تاء لتخفيف النطق . وقد اتسع معنى الكلمة بالاستعمال

المجازى ، فأصبحت تعبر أيضا عما يلزم عن كثرة معاودة الشىء وتراكمه ، كما نقول : أورثتـــه كثرة الأكل التخم والأدواء ، وأورثته الحمى ضعفا وقد استخدمت الكلمة بعد ذلك للتعبير أيضا عن انتقال غير مادى بين جيلين أو أكثر ، كما نقول : هو فى ارث مجد ، والمجد متوارث بينهم (٣) ٠ وفى مجاز الكلمة أيضا ما يتعلق بمعنى من معانى اتصال الحياة ، وبعث النشاط بعد الخمود ، وفى ذلك يأتى فى العربية قولهم : « توريث النار » بمعنى تحريكها لتشتعل من جـديد وتدب فيه الحياة (٤) ٠

وقد وردت الكلمة فى القرآن للدلالة اللغوية عـلى الجانب المادى من الارث ، وذلك فى قوله تعالى : « **وتأكلون التراث أكلا لما** » ( ١٩ـالفجر ) تعبيرا عما جرى عليه بعض العرب من اغتصاب حق النساء والأطفال قبل الاسلام ٠ كذلك ورد بعض مشتقاتها للاشارة الى انتقال معانى النبوة والعلم فى مثل قوله تعالى : « **٠٠ فهب لى من لدنك وليا ـ يرثنى ويرث من آل يعقوب ، واجعله رب رضيا** » ( ٥ ، ٦ ـ مريم ) ، وذلك للتعبير عن دعاء زكريا ربه لتوارث هذا الفضل فى آله ٠ ولا يدخل فى ذلك المال ، فالمال لا قدر له عند الأنبياء ، قال عليه الصـلاة والسلام : « **انا معاشر الأنبيـــاء لا نورث ، ما تركناه صدقة** » وقال : « **العلماء ورثة الأنبياء** » ٠

هذا التحليل اللغوى المجمل لأصل الكلمة فى اللغة العربية له دلالته الخاصـــة فى التعريف بمفهوم التراث عند العرب ، قبل الدخـــول فى مغزاها الاصطلاحى ٠ ففى هذا الأصـــل اللغوى تأتى ايحاءات الاتصال الزمنى بين الأجيـــال ، ومعنى التلازم العضوى الذى لا مفر منه ، كما تأتى ظلال معان تتصل بفكرة الانتماء القـومى ووحـــدة الجماعة وسريان الماضى فى الحاضر ، بل ان هذا الحاضر قد يتم له بعث حقيقى من خلال هذا الماضى ، كما يكون من : « **توريث النار** » أى تحريكها لتشتعل ٠

وفى ضوء هذا الحس اللغوى الخالص ـ قبل أى اعتبار ثقافى آخر ـ يمكن أن نفهم كيف كان تقديس الماضى مستقرا فى الضمير العربى حتى قبل ظهور الاسلام الذى قاومه أهل مكة أول الأمر باسم الحفاظ على تراث الآباء المتمثل فى تقاليد العصر الجاهلى وشعائره ٠ وقد ظل هذا الشعور بقداسة الماضى ساريا فى وجدان المثقف العربى حتى العصر الحديث ، خصوصا بعد أن اكتسبت الحضارة الاسلامية خلال مدها الثقافى والانسانى المجيد فى العصور الوسطى نجاحا مرموقا صار مضرب الأمثال وأصبح المعاصرون يذكرونه بكل الفخار والحنين ٠

من أجل ذلك فان أية نهضة فى رأى كثير من هؤلاء المعاصرين لا تســتلهم هـــذا التراث ، ولا تنبعث منه ، انما تنفصل عن أرضها الحقيقية وتنتهى الى الاخفاق والجمود ، لأنها تفقد عنصر الانتماء ، فتبقى بلا جذور تثبتها فى أرض الماضى بوصفه شرطا جوهريا لانبعاثها ٠

**وهـــذا الشعور بضرورة استلهام التراث والانطلاق منه الى آفاق من الابداع والتجديد حق فى جملته وتفصيله ، لأن الشىء لا يكون الا نفسه كما يقول المناطقة ٠ ولقد عرف العالم العربى فى العصر الحديث مظاهر مختلفة لابتداع اتجاهات ثقافية وسياسية لم تؤسس نفسها على هـــذه القاعدة الحضارية الأصيلة ، فلم يكتب لهـــا النماء ، بل ذهبت مع الريح ٠**

على ان هذا الشعور بالانتمـــاء الى التراث والانطلاق منه ، قد يصبح فى كثير من الأحيـــان حائلا ضد كل فكرة للتقدم ، وذلك حين يصـــير البحث عن الماضى عند بعض الدارسين غاية فى ذاته تفوق كل الغايات من أجل العثور على لحظة ذهبية هنا أو هنالك فى تاريخنا السياسى ، بعد عصر النبوة والوحى ، تجمدت مع التـــاريخ ، لتصبح المثل الأعلى بصورة أو بأخرى لكل أجيال المستقبل دون التفرقة الواعية بين عناصر الثبات والتغير فى صميم هذه الحضارة (٥) ٠ ومثل هذا الموقف ينشأ عن وهم شـــاع بين أكثر المثقفين شيوعا يلفت النظر ، ويحق التنبيه اليه ، وهو الظن بأن التاريخ يعيد نفسه ، واننا اذا استطعنا العثور عـلى القانون الكلى الذى نفسر به نجاح

الماضي ، فاننا نملك صناعة المستقبل • وهـــذا غير صحيح لسببين :

أولهما : ان كل حدث تاريخي له فرديتـــه الذاتية الخاصة التي لا تخضع لقانون ثابت يمكن الوصول اليه والاستفادة منه في استعادة تجربة التاريخ الماضي بنجاح • ذلك ان القانون قضية تعبر عن العلاقة الثابتة بين مجموعة من الوقائع السابقة التي تتلوها بالضرورة وقائع لاحقـــة لا تتخلف عنها أبدا • وهـــذا اذا جاز في عـالم الطبيعة حيث الحتمية والضرورة ، فانه لا يجوز في عالم التاريخ حيث الحرية والامكان (٦) • ان تقرير العلاقة بين الوقائع التاريخية من أجـــل الوصول الى القانون الكلي في تفســـير التاريخ يحتاج الى الفصل بين الوقائع السابقة واللاحقة من ناحية ، وبين مجرى العوامل والأحداث الأخرى من ناحيـــة ثانية ، وهي متعددة ومشتبكة بحيث يصعب استخدام العلاقات الثابتة بين مجموعات منها كما هو الحال في العلوم الطبيعية ، وهكذا نستطيع القول باستحالة الجزم بتقرير روابط ثابتة بين الأحداث الماضـية لكي تقع النتائج من جديد كلما تحققت الأسباب • ولهذا نقول : ان التاريخ لا يعيد نفسه ، فليس في التـــاريخ حوادث متشابهة تمام التشابه ، لأن الواقعـــة التاريخية لا تتكرر أبدا ، ولذلك لا يكون معنى استلهام التراث عندنا البحث عن قانون سحري به تقوم الحضارات وبغيره تسقط ، وانما هو الانطـــــلاق من حقيقة الذات التاريخية للأمة بوصفها وحدة حضارية خاصة ، لا تفقد هويتها الذاتية مع التاريخ مهما يكن من أمر تطـــورها العارض ، وفقا لملابسات الاحتكاك الثقـــافي بما حولها من حضـــــارات ، واستجابة لمقومات نموها الذاتي الخاص • وبمثل هذا التفســير لفكرة استلهام التراث لا ينفصل معنى التقـدم عن حقيقة الانتماء الى ذاتنا التاريخية ، بل يظل فلسفة متفائلة للوجود ترى ان نشاط هذه الأمة في سعيها الدائب نحو الكمال غير محدود لأنه يتطور بتطور معارفها عبر العصور •

أما السبب الثاني الذي نقول من أجله : ان التاريخ لا يعيد نفسه ، فانه يتعـــلق بنظرية الابداع الحضاري ، وهي نظرية تقول : ان العامل الايجابي الذي يسهم في خلق الحضارات فعـلا يقوم على اســـتجابة المجتمعات لما يواجهها من تحد (٧) • فالتحدي هو الذي يستثير الطاقات الخلاقة • وفي تاريخ الشـــعوب لحظات ابداع حقيقي واجهت به مصيرها فاستطاعت أن تصنع التاريخ • غير ان من طبيعة الابداع السيكلوجية انه لا يتكرر ، لأن تكرره يفقده عنصر الابداع ويحوله الى تراث تاريخي غير مجد في حد ذاته في مواجهة الموقف الجديد • ومع ذلك فان من شأن الشعوب أن تظل آمالها متعلقة بهذا الابداع القديم لما حقق لها من نجاح في الماضي • وهكذا تتجدد الظروف والملابسات ، ولا تملك الشعوب الا محاولة استعادة مواقفها السالفة ، حتى يكون المبدع القادر على مواجهة التحدي الجديد بنمط من الابداع المبتكر المستجيب لهذه الاحتيـاجات المتجددة الناشئة عن متغيرات العصر • واذا كان من طبيعة الابداع انه لا يتكرر ، كان من الثابت ان الفعل التاريخي الخـــلاق لا يتكرر ، بحيث يجوز لنا القول مرة أخرى : ان التاريخ لا يعيد نفسه ، لأن الابداع التاريخي لا يعيد نفسه •

**حين تفتقد الأمة معنى الابداع الحضـــاري يزداد تعلقها بأوهام عودة التاريخ التي تبين لنا فيما سبق ، خطؤها الواضح ، ويتحول انتماؤها التاريخي الى حنين سلبي غائم بعد أن يصـــير التأكيد على عدم الخروج على العادة ، والجري وراء المألوف ، والنكوص عن الاعتراف بالواقع ، والتعلق بشعارات جوفاء ، غـــاية في ذاته ، بل تصبح نظرية المعرفة فيها قائمة على تحصيل المعروف ، وليس على استكشاف المجهول ، وفي ذلك ما فيه من تعويق لكل فعـــل ايجابي في صناعة تاريخها ، وكل ابداع حضـــاري يعترف بواقعها التاريخي الجـــديد ، ويتعامل معه في شـــجاعة وذكاء ، لأن الابداع ـ وان ارتبط بواقع المجتمع وتراثه التـــاريخي من حيث انه استجابة ايجابية لما يواجهه من تهديد وتحد ـ فانه ، من جهة أخرى ، تعبير عن قدرة المبدع على التفرد ، وشجاعته في استكشاف المجهـــول ، والخروج على أنماط ردود الفعل السائدة بين**

**الكثرة من أبناء عصره ، والتصرف وفقا لمقتضيات التغير فى زمانه .**

هذا هو الفرق الدقيق الذى يجب التنبه اليه بين نظرتين مختلفتين الى تراثنا التاريخى : احداهما تدخل فيه فلا تخرج منه ، ليعيش أصحابها غرباء عن العصر وأهله ، لأنهم يرون فى تقاليد الماضى وحده : المبتدأ والخبر ، والمنطلق والنهاية لمشروعية كل فعل تاريخى جديد . أما الأخرى فانها تدخل فيه من أجل معرفة واجبة بالنفس لتنطلق منه فى وثبة واعية بذاتها التاريخية نحو المستقبل .

وفى مثل هذا المجال تأتى أهمية استلهام تراثنا التاريخى من حيث انه نشاط الانسان العربى ، وفعله المعبر عن رؤيته الذاتية لنفسه خلال التاريخ . وهذا الاستلهام هو الذى يحقق احساسه بأصالة هذه الحضارة لينطلق بها الى آفاق من التقدم والابداع كلما تقدمت به معارفه نحو كمال انسانى لا ينفصل فيه الماضى عن الواقع الحى ، وانما يسرى فيه ويتحرك معه نحو المستقبل ، لأنه كمال الذات التاريخية الواحدة النامية المتطورة عبر الزمان .

ومع ذلك ، فلا يجوز لنا أن نقع فى خطأ التصور الذى وقع فيه بعض الباحثين الذين خيل اليهم ان عالم الابداع منفصل بالضرورة عن عالم التراث من حيث ان المبدع بطبيعته لا ينقل الابداع ولا يرثه ، لأن قضية الابداع عندهم ليست قضية تراث ، وانما هى قضية ابداع مطلق ، بل ان المبدع حين يستلهم بعض العناصر القديمة ــ فى زعمهم ــ لا يكون عمله قائما على مفهوم النقل والتوريث ، وانما على مفهوم الابداع والتجاوز (٨) .

**وهذا التفسير لمفهوم الابداع يقوم على اساس ان الابداع متعارض بالضرورة مع الاستلهام التراثى . وفى الرد على هذا الرأى يمكن ان نفرق بين الابداع والخلق على أساس ان الخلق يكون عن عدم ، واما الابداع فيشترط التعامل مع مادة ذات سياق تراثى بصورة أو باخرى (٩) وهذا أمر لا مفر منه ، لأن الابداع لا يتم عن فراغ مطلق (١٠) ، وانما تظل الواقعة التراثية منطلقا لتجربة ابداعية جديدة ، سواء كنا على وعى بذلك أم لم نكن ، لأن ما نسميه خطا بالماضى انما يسرى فى الحاضر ويتحرك نحو المستقبل ، كما أشرنا الى ذلك من قبل ، بل ان الابداع فى مجالاته المتعددة ، لا يكون ابداعا الا اذا استلهم هذا الماضى التراثى وانطلق منه فى مواجهة الواقع .**

وقد يبدو هذا الرأى منطويا على تناقض ما عند أول النظر ، اذ كيف يكون الفعل التاريخى ابداعيا وتراثيا فى الوقت نفسه ؟ ونعود الى ما كنا فيه من قضية الابداع ، لنقول : ان مفهوم الابداع يقوم على أساس انه مواجهة ناجحة مبتكرة لتحد طارىء يشكل خطرا يتهدد المجتمع . فهذا التحدى انما هو تحد لواقع معين فما هذا الواقع ؟ وما عناصره الأساسية ؟ أليس الجانب التراثى منه جانبا جوهريا فى تكوينه الوجودى أو الاجتماعى والثقافى أو الاقتصادى والسياسى وغير ذلك ؟ ان استجابة ناجحة من جانب المبدع لهذا التحدى تقتضى بالضرورة استلهاما لهذا التراث التاريخى كله حتى تظل مرتبطة بالواقع ومؤثرة فيه .

**فما هذا التراث التاريخى الذى يجب أن ترتبط به تجربة الابداع الحضارى الجديد ؟ وما خصائصه الأساسية ؟ وكيف يمكن أن يكون مصدرا لوعى حضارى أصيل يدفع بالأمة العربية الى تحقيق آمالها فى التقدم والحرية والعدل ؟**

نقصد بالتراث التاريخى عند العرب مرويات هذه الأمة المدونة حول كل ما يتصل بنشاط الانسان العربى عبر التاريخ فى اطارها الثقافى العام ، سواء فى ذلك ما يتعلق بتسجيل الوقائع والأحداث التى مرت بها ، وما يتصل بتفسيرها وفلسفتها .

ويشمل هذا التراث مؤلفات عربية عدة ، بدأت حين شعر العرب بعد ظهور الاسلام بأنهم

أصحاب رسالة جديدة ، خصوصا بعد أن أثبت القرآن الكريم مفهوما متفائلا للزمان ، وغائيا للوجود . وعليا للتاريخ ، هي المفهومات التي نشأت حولها فكرة التاريخ عند المسلمين (١١) متدرجة من العناية بالرواية ، والترجيح بين الأسانيد ، الى النظر في أثر البيئة والعوامل الاجتماعية المؤثرة في حركة التاريخ ، حتى نصل الى عصر ابن خلدون الذي تحول علم التاريخ الى نظرية في أسس الاجتماع العمراني على يديه .

كان اهتمام مؤرخي المسلمين الأوائل يدور حول تاريخ المغازي ، ورواية أخبار الرسول صلى الله عليه وسلم ، كما يتمثل في كتاب السيرة المشهور الذي ألفه محمد بن اسحاق المتوفي سنة ١٥١ هـ ، والذي رواه ابن هشام المتوفي سنة ٢١٨ هـ بعد حذف الروايات الضعيفة .

وقد اتسعت عناية المؤرخين بعد ذلك للعناية بالتخصص في كتابة موضوعات تاريخية معينة ، غير أخبار مغازي الرسول صلى الله عليه وسلم ، فوجدنا منهم من يعني بدراسة الأنساب ، ويحرص على جمع الروايات القبلية المتصلة بذلك ، كما فعل هشام بن محمد الكلبي المتوفي سنة ٢٠٤ هـ الذي خطا بكتابه « جمهرة الأنساب » خطوة جديدة في فن التأليف التاريخي عند المسلمين ، وذلك باستناده الى الوثائق المحفوظة في كنائس الحيرة والأسانيد الفارسية التي ترجمت له ، بحيث أصبح كتابه المرجع الأول للمؤلفين من بعده في هذا الموضوع . ومع ذلك فلم يسلم ابن الكلبي من المطاعن العنيفة التي وجهها اليه علماء عصره المحافظون على تقاليد الرواية الشفوية ، متهمين اياه بالتزوير وكذب الرواية .

كذلك عرف التأليف التاريخي عند العرب صورا أخرى من صور التسجيل ، منها كتب الطبقات ، كما نجد عند ابن سعد المتوفي سنة ٢٣٠ هـ صاحب « كتاب الطبقات » الذي يعني بتناول سير أعلام المسلمين ، ابتداء من النبي صلى الله عليه وسلم حتى علماء عصره . وهذا الكتاب ينطوي على فكرة تصنيف معجم للتراجم في ذلك الوقت المبكر من تاريخ الحضارة الاسلامية ، مما يدل على تطور جديد في فن التاريخ عند العرب ، ويؤيد من جهة أخرى الارتباط بينه وبين علم الحديث ، من حيث ان هذه المواد التي جمعت في كتب الطبقات الأولى انما جمعت في الأصل بقصد الاستعانة بها في التعديل والجرح ، ونقد رواية الأحاديث وتصحيحها .

وقد اطرد التقدم في التأليف التاريخي بعد ذلك بفضل اتساع نطاق الحضارة الاسلامية اتساعا متواليا ، وبفضل ظهور استعمال الورق الذي أسس أول مصنع له في بغداد سنة ١٧٨ هـ (١٢) . وهكذا ظل الاحساس التاريخي يتعمق في نفس المؤلف المسلم ، حتى نصل الى عهد الطبري المتوفي سنة ٣١٠ هـ الذي يمثل ذروة التأريخ بالمأثور في عصره . وقد تم هذا الاهتمام بالتأليف التاريخي عند المسلمين خلال هذه القرون الثلاثة على الرغم من عداء طائفة من رجال الدين آنذاك للدراسة التاريخية ، لأنها تشغل ، في رأيهم ، عن علوم الدين .

ويمكن أن يلاحظ الباحث ان تطورا ما قد طرأ على فكرة التاريخ عند المسلمين على يد الطبري ومعاصريه ، فقد كان الاخباريون الأوائل يميلون الى الاقتصار على العناية بتدوين حوادث التاريخ خلال تعاقب الأنبياء الذين كان خاتمهم محمد صلى الله عليه وسلم ، دون الاهتمام الواضح بالكلام على فكرة العناية الالهية وتدبيرها لأحداث التاريخ ، أما الروح التي سادت أعمال الطبري ومعاصريه ، فقد كانت تتناول التاريخ من وجهة النظر الدينية الخالصة من حيث ان أحداث التاريخ انما تجري بتدبير الهي ، ولذلك يلاحظ قارىء تاريخ الطبري المسمى : « تاريخ الرسل والملوك » معنى العظة والتأسي بما سبق واضحا فيه ، فهو يدور حول معان تتصل في أغلبها بفكرة العبرة والتقوى وعلوم الفقه .

واذا كانت المرحلة الأولى في التأليف التاريخي عند المسلمين قد عنيت بمعنى التسجيل ، فاهتمت لذلك بمنهج الرواية وتوثيقها ، كما

عنيت المرحلة الثانية بمعنى العناية الالهية فى التاريخ ، فاهتمت لذلك بفكرة العظة والتأسى والتعبير عن حقيقة الرسالات السماوية ووحدتها الجوهرية ، فان التأليف التاريخي قد عرف بعد ذلك مرحلة ثالثة على أيدى مؤلفين عبروا عن تعلقهم بالمعرفة التاريخية لذاتها ولأغراض ثقافية عامة ، كما نجد عند ابن قتيبة والمسعودى واليعقوبى والمقدسى وغيرهم ، فهؤلاء لم يكونوا مؤرخين فحسب ، بل كانوا أصحاب نظرة ثقافية فى فكرة التاريخ ولذلك يقول ابن قتيبة ( ٢٧٠ هـ ) فى وصف كتابه « المعارف » : « هذا كتاب جمعت فيه من المعارف ما يحق على من أنعم عليه بشرف المنزلة وأخرج بالتأدب عن طبقة الحشوة ، وفضل بالعلم والبيان على العامة ، أن يأخذ نفسه بتعلمه ، ويرودها على تحفظه ، اذ كان لا يستغنى عنه فى مجالس الملوك ان جالسهم ، ومحافل الأشراف ان عاشرهم ، وحلق أهل العلم ان ذاكرهم » (١٣) • وهو يقصد بهذه المعارف كل ما يتصل بأخبار السابقين من الأنبياء والملوك والعلماء وغيرهم • وهذه الغاية الثقافية العملية من الاهتمام بالتراث التاريخى ، تختلف عما نعرفه عند الاخباريين الأوائل أصحاب النظرة فى الرواية بغرض التوثيق والتسجيل ، وعما نراه عند الطبرى وبعض معاصريه الذين أداروا فكرة التاريخ حول معنى العبرة والتأمل فى فعل العناية الالهية المدبرة لكل أحداث التاريخ من أجل غاية سماوية عليا •

وقد جاء بعد ذلك المسعودى الذى توفى سنة ٣٤٥ هـ ليؤكد هذه الفكرة الثقافية للتراث التاريخى ، ولكن من جانب آخر ، فهو يشيد بضرورة الاتصال الثقافى بين الشعوب الاسلامية ويدعو العلماء الى ضرورة المشاهدة والتجربة الحية القريبة ، والربط الوثيق بين الجوانب الثقافية فى حياة الأمة وتاريخها وتقاليدها الاجتماعية • وهو ينتقد من سبقه من المؤرخين الذين قنعوا بالرواية دون المشاهدة ، ولذلك يقول : « **فانا وجدنا مصنفى الكتب فى ذلك مجيدا ومقصرا ، ومسهبا ومختصرا ، ووجدنا الأخبار زائدة مع زيادة الأيام ، حادثة مع حدوث الأزمان وربما غاب البارع منها على الفطن الذكى ، ولكل واحد قسط يخصه بمقدار عنايته • ولكل اقليم عجائب يقتصر على علمها أهله • وليس من لزم جهة وطنه ، وقنع بما نمى اليه من الأخبار عن اقليم ، كمن قسم عمره على قطع الأقطار ، ووزع أيامه بين تقاذف الأسفار ، واستخراج كل دقيق من معدنه ، واثارة كل نفيس من مكمنه** » (١٤) •

هذه العناية الثقافية التى تطور اليها علم التاريخ فى القرن الرابع الهجرى نجد نظيرا لها عند المقدسى ، الجغرافى العظيم الذى عاصر المسعودى ، ومات سنة ٣٧٥ هـ ، فهو يعول فى كثير مما يكتبه على اختباره الشخصى لما شاهده بعينه ، ولذلك يقول : « **وما تم لى جمعه ( أى كتابه أحسن التقاسيم ) الا بعد جولانى فى البلدان ، ودخول أقاليم الاسلام ، ولقائى العلماء وخدمتى الملوك ، ومجالستى القضاة ، ودرسى على الفقهاء ، واختلافى الى الأدباء والقراء ، وكتبة الحديث ، ومخالطة الزهاد والمتصوفين ، وحضور مجالس القصاص والمذكرين** » (١٥) •

وقد اتصل بعد ذلك اجتهاد المؤرخين المسلمين للتخلص التدريجى من الاعتماد المطلق على الروايات برغبة التسجيل والتدوين الى الاتصال المباشر بالمصادر التاريخية لغايات ثقافية أخرى تتجاوز فكرة التوثيق المطلق ، وذلك بعد تطور وعى الأمة الاسلامية بذاتها التاريخية ، باتساع آفاق الدولة الاسلامية ، ونشوء دويلات صغيرة متعددة ، ذات ألوان حضارية متباينة ، وان جمعها أصل واحد هو الاسلام ، والخلافة التى بقيت فى ضمير الأمة الاسلامية رمزا للوحدة على الرغم من كل ما عرفه العصر العباسى من الانقسام وتعدد الدويلات (١٦) • ومن هنا أصبحت الرؤية التاريخية فى هذه المرحلة تقوم على الاعتراف بالتعدد المنبثق عن الوحدة والمنتظم فيها فى نفس الوقت • ولذلك أخذ علماء كل اقليم منذ القرن الرابع يعنون بالتأريخ لأقاليمهم عن طريق السير والتراجم أو الحوادث التاريخية • ومثل هذه المؤلفات الاقليمية تتضمن كثيرا من المواد التاريخية ذات القيمة العلمية الخاصة ، لأن المؤلفات الجامعة ذات الصبغة الواحدية فى تفسير التاريخ كما نعرفها عند الطبرى ، لم تعن عناية كافية

بالاعتراف بهذا التعـــدد الذى عرفته الحضارة الاسلامية منذ القرن الرابع الهجرى .

وفى هذه المؤلفات ذات الطابع الاقليمى أخذ المؤلفون يتخلون عن تلك النزعة الدينية القديمة فى تفســير التاريخ ، فاكتسبت أعمالهم طابعا مدنيا ، ومالت الى الاقتصار على ذكر اخبار امير الاقليم وحاشيته . وفى هـــذا المجال استعاض المؤرخون عن المبررات الدينية القديمة بالدعوة الى القيمة الأخلاقية والعملية لدراسة التاريخ ، فهو عندهم يقص ذكر الأفعال الطيبة ، ويبسطها أعمالا نافعة فى تربية الأجيال القادمة ، كما نجد مثلا عند ابن مسكوية فى « **تجارب الأمم** » ، الذى كان يكتب من أجـــل بث قيم أخلاقية وسياسية وعملية يبدو فيها تأثره بآداب البلاط الفارسية وعلم الأخلاق اليونانى واضحا .

وتتضح هذه النزعة العملية فى تأليف ابن مسكويه أكثر ما تتضح حين نراه معنيا بأخبــار التآمر والخيانة ، فقد اضطر ــ لتبرير عنوانه : « **تجارب الأمم** » ــ أن يدون الفضائح التى تعد مفسدة للأخلاق ، وذلك مثل الحيل التى خلع أو عين بها الوزراء ، والطـــرق الوضيعة التى استخدمت فى اغراء الرجال على خيانة سادتهم وأمرائهم (١٧) .

وهذه النزعة الأخلاقية فى تفســير التاريخ تمتد فى التراث التاريخى عند المسلمين حتى بعد عصر ابن خلدون ، حيث نجد السخاوى يروى فى كتابه : « الاعلان بالتوبيخ لمن ذم التاريخ » عن بعض المؤرخين أقوالا تتصل بتأكيد هذا المعنى ، مثل قول أحدهم فى وصف الفـــائدة العمليـــة والأخلاقية لعلم التاريخ : « انه ( أى علم التاريخ وما فى معناه ) دال على معالى الأمور ، ومرشد لكرائم الأخلاق والأفعال ، وزاجـر عن الدناءة والقبح ، وباعث على صواب التدبير وحسن التقدير ورفق السياسة : يكون للأديب تبصرة ، وللعالم الأريب تذكرة ، ولسائر الناس مؤدبا ، وللملوك استراحة ، تعمر به المجالس فى الجد والهزل ، وتتضح بأمثاله الحجج ، وتبلغ به الارادة بأخف مؤونة ، ويستولى به عـــلى الأمـــور كأنها مشاهدة » (١٨) .

على ان هذا المعنى التعليمى فى درس التاريخ الذى لا يكاد يخلو منه مؤلف تاريخى فى عصر ما بعد الطبرى ، لم ينف تماما اهتمـــام بعض المؤلفين بابراز المغزى الدينى لهذا العلم ، فقـد ظلت فـــكرة العبرة والتأسى تراود كثيرا من المؤرخين بعد ذلك ، كما ظل الغرض النقدى فى تقويم أسانيد الحديث قائما ، وفى ذلك يقول السخاوى نفسه فى موضع آخـــر من كتابه : « **ومن أجل فوائده انه أحد الطرق التى يعلم بها النسخ فى أحد الخبرين المتعارضين المتعذر الجمع بينهما .. وأما ما لعله يذكر فيه من أخبـــار الأنبياء ، صلوات الله عليهم ، وسنتهم ، فهو ، مع أخبار العلماء ومذاهبهم والحكماء وكلامهم ، والزهاد والنساك ومواعظهم ، عظيم الغنـــاء ، ظاهر المنفعة » فيما يصلح به الانسان أمر معاده ودينه وسريرته فى اعتقاداته ، وسيرته فى أمور الدين ، وما يصلح به أمر معاملاته ومعاشـــه الدنيوى** » (١٩) .

هذه بعض ملامح التراث التاريخى عند العرب حتى عصر ابن خلدون الذى تقدم فكرة التاريخ عنده ملمحا متميزا عن كل ما سبقه من المؤرخين ففى مقـــدمة تاريخه المسمى : « **العبر وديوان المبتدأ والخبر** » ، يتحدث ابن خلدون عن عـــلم التاريخ بوصفه عـــلم نظر وتحقيق . وتعليل للكائنات ومبادئها دقيق ، كما انه علم بكيفيات الوقائع وأسبابها عميق ، فهو لذلك أصيل فى الحكمة عريق ، وجدير بأن يعـــد فى علومها وخليق (٢٠) .

وقد أدرك ابن خلدون منذ البداية انه يدعو الى علم مبتكر لم يصنف أحد فيه من قبل ، على الرغم من التفاته الى جهد المسعودى الذى يقول فيه : « **فأما ذكر الأحوال العامة للآفاق والأجيال والأعصار فهـــو أس للمؤرخ تنبنى عليه أكثر مقاصده ، وتتبين به أخباره .. وقد كان الناس يفردونه بالتأليف ، كما فعله المســـعودى فى كتاب : « مروج الذهب » ، شرح فيه أحـــوال الأمم والآفاق لعهده فى عصر الثلاثين والثلاثمائة غـــربا وشرقا ، وذكر فيه نحلهم وعوائدهم ، ووصف البلدان والجبال والبحار والممالك والدول**

**وفرق شـــعوب العرب والعجم ، فصار اماما للمؤرخين ، يرجعون اليه ، وأصلا يعولون فى تحقيق الكثير من أخبارهم عليه » (٢١) ٠**

غير ان ابن خلدون على الرغم من تقديره لجهد المسعودى من قبله ، يتحدث فى مقـــدمته ، بما يدل على ان منهجه فى هذا المجال مستحدث الصنعة ، غزير الفـائدة ، أعثر عليه البحث ، وأدى اليه الغوص ٠ والحق ان ابن خلدون قـد خطا فى هذه المقدمة خطوة جـديدة فى التفكير الفلسفى والتـاريخى معا عند المسلمين ٠ ففى مجال التأليف التاريخى من حيث قضية المنهـج الأمثل فى دراسة التاريخ ينبه ابن خلدون الى أن كثيرا من المؤرخـين لا يكادون يتجاوزون فى كتاباتهـم التاريخيـة التزام النقـل المباشر عن سابقيهم والرواية عنهم ، ظنا منهم بأن التـاريخ ليس الا حكاية أخبار السلف للعبرة والمثـــل والتسلية فحسب ، مع ان التاريخ فى جوهـــره نظر عميق فى سنن الاجتماع البشرى ، وما يطرأ على الحياة الانسانية من تطور تبعـــا لظروف العمران المرتبطة بظروف البيئة والمناخ ، فقــد يكون هذا العمران بدويا ، « **وهو الذى يكون فى الضواحى وفى الجبال ، وفى الحلل المنتجعة فى القفاز وأطراف الرمال** » ، **وقد يكـون حضريا « وهـــو الذى بالأمصار والقـــرى والمدن والمدر للاعتصام بها والتحصن بجدرانها »** ٠ وللعمران فى كل هذه الأحوال أمـــور تعرض من حيث الاجتماع عروضا ذاتيا ، وتؤثر فى مســـار التاريخ ، فالتطور الذى تنتقـــل به الدولة من البداوة الى الحضارة ، لا تكفى فيه أخبار الرواة كما كان الأمر قديما ، أو فكرة العظة والتأسى التى غلبت على أكثر المؤرخين ، وانما يمكن أن يحلل تحليلا اجتماعيا نفسيا واقتصاديا سياسيا بحيث يمكن تفسير حركة التاريخ فى وضـــوح ويسر ٠

مثل هذا المنهج الاجتماعى فى تفسير التاريـخ يقتضى أن يكون المؤلف عالما بقواعد السياســـة وطبائع الموجودات ، واختلاف الأمم والبقـــاع والاعصار فى السير والاخلاق والعوائد والنحـــل والمذاهب وسائر الاحوال ، بالاضـــافة الى : **« الاحاطة بالحاضر من ذلك ، ومماثلة ما بينه وبين الغائب من الوفاق ، أو بينهما من الخـــلاف ، وتعليل المتفق منها والمختلف ، والقيام على أصول الدول والملل ، ومبادىء ظهورها وأسباب حدوثها ودواعى كونها ، وأحوال القائمين بها وأخبارهم ، حتى يكون مستوعبا لاسباب كل خبرة » (٢٢) ٠**

واذا كانت هذه الملاحظات مما يتعلق بالفلسفة النقدية للتاريخ ، فان فى مقدمة ابن خلدون جانبا آخر يدخل فى باب الفلسفة التأملية للتاريخ (٢٣) وفى هذا المجـال يرد كلامه حـــول حـــركة التاريخ (٢٤) ، وأسباب قيام الحضارات ودواعى انهيارها ، مما كان يمكن أن يضيف موضوعا مهما الى موضوعات الفلسفة الاسلامية التقليدية ٠ وقد نبه ابن خلدون الى هذا العلم الفلسفى ودعا الى النظر فيه ، وقال : « **فهو لذلك أصيل فى الحكمة عريق ، وجدير بأن يعد فى علومها وخليق** » ٠

وهكذا حـــاول ابن خلدون أن يؤسس علمـا وضعيا من علوم الفلسفة الاجتماعية ، لم تعـرفه الفلسفة من قبل ، فقد ظلت مشغولة بقضـــايا ذات صبغة ميتافيزيقية خاصة ، تدور حـــول مسألة التوفيق بين الدين ، كما نزل به الوحى المبين ، والفلسفة بمقولاتها اليونانية الخاصــة ، حتى انتهى الامر بفلاسفة المسلمين الى الدوران فى فلك الفلسفة اليونانية ، والاســـتغراب فى الانشغال بما أثارته من مسائل ، وتأكيد النزعة العقلانية اليونانيـــة ، والتقريب بينهمـــا وبين المقولات الاسلامية ، دون الاهتمام الكافى بتـأكيد النزعة العقلانية الاسلامية نفسها تأكيدا يحفظ لها أصالتها الخاصة فى تفسير قضايا الوجـــود والمعرفة ، مما جعل مؤلفا مثل الغزالى يستشعر خطر هذه الفلسفة الوافدة على التراث الاسلامى ويقف منها موقفا نقديا مشهودا (٢٥) ٠

وقد قرر ابن خلدون فى تواضع ما يرجوه لهذا العلم من بعده على أيدى المؤرخين والفلاســـفة من نماء وازدهار فقال : « فان كنت قد استوفيت مسائله ، وميزت عن ســـائر الصنائع أنظاره وأنحاءه ، فتوفيق من الله وهداية ، وان فاتنى شىء فى احصائه ، واشتبهت بغيره مســـائله ، فللناظر المحقق اصلاحه ٠ ولى الفضل لأننى نهجت

له السبيل ، وأوضحت له الطريق ، والله يهدى بنوره من يشاء » (٢٦) ٠

غير أن هذا الدور الرائد فى فلسفة التاريخ ، بجانبها النقدى والتأملى ، لم يجد من يقوم عليه بعد ابن خلدون فلا مؤرخو المسلمين عنوا بالاخذ بمنهجه فى دراسة التاريخ عناية كافية ولا فلاسفة المسلمين رحبوا بموضوعه الفلسفى الجديد ، كما ينبغى ، بل ظل المؤرخون معنيين بفكرة تسجيل الاحداث دون أن يقيموا دراساتهم فى التاريخ على أساس من تفسير الظواهر التاريخية تفسيرا اجتماعيا وحضاريا شاملا ، بحيث يصبح البطل التاريخى فيها استجابة حقيقية لتحديات عصره ٠ ولذلك يغلب على أكثرهم العناية بسرد أخبار الملوك والساسة دون الاهتمام بأحوال العمران المرتبطة بهم ، التى كانوا نتاجا ثقافيا وحضاريا لها ٠ وقد لاحظ المستشرق جب هذه الظاهرة فقال : « **وهنـاك مسالة مازالت مستغلقة من وجهة نظر علم تدوين التاريخ عند المسلمين ٠ وهذه المسالة هى أنه لا يوجد ما يدل على أن أحدا من خلفاء ابن خلدون قد درس أو طبق المبادىء التى أذاعها على الرغم من تألق نجم مدرسة المؤرخين المصريين فى القرون التالية ، وانصراف الهمم الى التأريخ فى تركية ، حيث ترجمت المقدمة فى القرن الثامن عشر الميلادى » (٢٧) ٠**

وقد ظل المنهج التقليدى فى التاريخ سائدا بعد ذلك دون أن يبـدو لابن خلدون أثر يذكره فى توجيه حركة التأليف التاريخى ومناهجه ، حتى اننا لنجد مؤرخا مثل الجبرتى الذى عـاش حتى أدرك الربع الاول من القرن التاسع عشر يبدو متأثرا بطريقة التأليف التى درج عليها المؤرخون المسلمون قبـل عصر ابن خلدون ٠ ولذلك فان كثيرا من أحكامه كانت تجىء وفقا لمفهومه الدينى ، « **فهو لم يفهم مثلا أن انسحاب الفرنسيين من مصر كان يرتبط بتغييرات حدثت فى السياسة الأوربية ، وانما جاء تعليقه على خروجهم بأن الله قد سـلط عليهم من كان سببا فى التخلص منهم » (٢٨) ٠ وفى ذلك يقول الجبرتى : « اذا تأمل العاقل فى هذه القضية يرى فيها أعظم الاعتبارات والكرامة لدين الاسلام حيث سخر الطائفة الذين هم أعداء للملة هـذه ، لدفع تلك الطائفة ومساعدة المسلمين عليهم ، وذلك مصداق الحديث الشريف وقوله صلى الله عليه وسلم : « ان الله يؤيد هذا الدين بالرجل الفاجر » ، فسبحان القادر الفعال » (٢٩) ٠**

كذلك تبدو فكرة العبرة والتأسى بما سبق من أحوال الامم واضحة فى فكرة التاريخ عند الجبرتى كما كانت عند المؤرخين السابقين على عصر ابن خلدون ، فهو يقول : « والغرض منه الوقوف على الاحوال الماضية من حيث هى ، وكيف كانت ، وفائدة العبرة بتلك الاحوال والتنصح بها ، وحصول ملكة التجارب بالوقوف على تقلبات الزمن : ليحترز العاقل عن مثل أحوال الهالكين ، من الأمم المذكورة السالفين ، ويستجلب خيار أفعالهم ، ويتجنب سوء أقوالهم ، ويزهد فى الفانى ، ويجتهد فى طلب الباقى » (٣٠) ٠

هذه ملامح عامة عن فكرة التاريخ فى التراث العربى قبل العصر الحديث ، فماذا يعنى هذا التراث التاريخى بالنسبة الينا ؟ وما موقفنا منه ؟ وكيف يكون سبيلا الى ابداع تاريخى جديد يواجه ظروف عصرنا ومتغيراته ؟ ٠

وأول قضية تتصل بهذا التراث تتعلق بنشر هـذا التراث وتحقيقه تحقيقا علميا موثقا ، فمن الثابت أن جانبا كبيرا من هـذا التراث لا يزال مخطوطا ، بـل ان بعض ما نشر من هذا التراث ينطوى على أخطاء علمية ، فتوثيق هذا التراث هو المهمة الاولى التى يجب على الباحثين القيام عليها ، قبل أية محاولة لتفسيره والانتفاع به فى رأى بعض الباحثين ٠ وهذا التوثيق يقتضى بالضرورة العمل على جمع التراث العربى الموجود فى أنحاء العالم المختلفة ، والشروع فى ضبطه وتحقيقه تحقيقا علميا موثقا ٠

وتأتى بعد قضية التوثيق قضية التفسير التى يجب أن تقوم على أساس النظر الى هذا التراث التاريخى نظرة علمية موحـدة فى اطار موقف انسانى وحضارى عام ، بحيث تشكل جزئيات هذا التراث المفردة بناء كليا مشتركا ينبثق عنه

وعى باطنى حقيقى بروح هذه الحضارة على أساس علمى متين .

وفى مرحلة التعرف على حقيقة هـذا التراث العلمية ينبغى ألا نقع فى خطأ الاستغراق التام فى الجانب الوثائقى من هذا التراث ، بحيث تفقـد جزئياته المنفردة معناها الكلى المنبثق عن طبيعـة العصر والحياة التى نشأت فيها . وبمثل هـذه النظرة لا تصير مسألة البحث فى التراث التاريخى قضية من القضايا اللغوية التى يكتفى فيها بالبحث فى العلاقات الداخلية المستخدمة فى صـياغة الوثائق والكتب والمخطوطات . ولقد ظلت دراسة تراثنا التاريخى تقوم عند كثير من مؤرخينـا المعاصرين ـ بعد أن استبدلت فكرة التوثيق بفكرة العبرة التقليدية التى جرى عليها المؤرخـون القدامى ـ على الاكتفاء بجمع الوثائق وتدوينها دون العناية بتفسيرها تفسيرا ثقافيا شاملا يكشف عن وعى هذه الحضارة بنفسها . ولذلك لا تقـدم مثل هذه الاعمال فهما عمليا دقيقا لخصائص هذا التراث التاريخى ، فالنجاح الذى أحـرزناه فى تحقيق النصوص المختلفـة ، وجمـع الوثائق التاريخية ، على الرغم من أهميته الكبرى فى تقديم المادة العلمية الاولية للتعرف على حقيقة هـذا التراث ، لا يعنى بالضرورة أنه قدم الافكار المفيدة التى تعيننا على تحقيق هذه الغاية ، بل لابد من نظرة فلسفية شاملة لكل هذا التراث تكشف عن رؤية هذه الحضارة لنفسها ذاتا معينة تسـتقل بسمات شخصية عما حولها من الحضـارات ، وتتفاعل معها فى نفس الوقت طبقا لنظام معين من التصورات والقيم والتقاليد الاجتماعية .

من أجل ذلك ينبغى ألا تشغلنا قضية التوثيق بتفصيلاتها العديدة ذات الطابع التكديسى عـن رؤية ثقافية للتاريخ ، فعلم التاريخ ـ حتى عـلى مستواه العالمى يقاسى فى عصرنا الحاضر من عيب هو أن نتائجه لم تبلغ الحـد الكافى من دقـة الصياغة ووضوح الرؤية . فمما لاشـك فيه ان « **كل من له اطلاع على عدد من المؤلفات التاريخية يجد صعوبة فى التخلص من احسـاس بعـدم الارتياح يساوره بين حين وآخر عند القائه نظـرة فى المراجع الى الفيض الطامى الذى لا حصر له من الابحاث ذات الموضوع الواحد والمقالات والمصـادر المنشورة التى تضاف الى مادة التاريخ من شـهر الى شهر بكل قطر من الاقطار . فهو يرى علمـاء العالم بأجمعه يشقون طريقهم أكثر فأكثر نحو أشد التفاصيل دقة»** (٣١). فهل تعين هذه التفاصيل على الوصول الى مركب ثقافى فى عام نتبين مـن خلاله حقيقة الذات التاريخية للأمة التى نحـن بصدد النظر فى تاريخها ؟ هناك من العلمـاء من يشكك فى ذلك ، فيقول : « **غالبا ما تزاح الأتربة عن مادة لا يحتاج اليها أحد ، وشاهد ذلك مـا يملأ وطاب العلماء ، بل مخازنهم ، مـن المـواد المكدسة والمحالة تحليلا ناقدا ، والتى ترقد فى انتظار من يتولى التوليف . فهناك من المصـادر ما ينشر ، مع أنه ليس بالمصادر ، وانما هو برك راكدة . ومع ذلك فالغلطة لا تدور حـول نشر المصادر فحسب ، بل تدور أيضا حول تحليـل المادة بوصفها موضوعا واحدا يدور حوله البحث فان الدارس المسكين يبحث عن مادة يجرب بهـا نواجد فكره ، فتقذفه المدرسة بقرميدة من المادة التاريخية** » (٣٢) .

من أجل ذلك نقول أن قضية التأليف التاريخى ليست قضية توثيق تكديسى ، دون الاهتمـام بقضية التركيب الثقافى للتاريخ . وهذا التركيب لا يتم الا عن طريق وضع السؤال المناسب الذى يجعل لاهتمامنا التاريخى معنى حيا ، فكل تـأمل تاريخى يجب أن يبـدأ فى الحقيقة من اهتمامنا بالحياة ، لان واقعة التاريخ الماضى لا تنفصل عن الواقع الحى فى حس مؤرخ الحضارات . ومثـل هذا الاهتمام هو الذى يجعل الحـوار بين الماضى والحاضر ممكنا فى عمله ، وهو وحده الذى يضفى عليه معنى خاصا لدى معاصريه . وبمثل هـذا لا يتحول انتاجنا التاريخى الى انتـاج ميكانيكى بحت لا روح فيه . ومع ذلك ، فان هذا لا يعنى أن يكون انتاجنا فى التأليف التاريخى ذا طابع عاطفى جمالى يتجه الى استرضاء جمهور القراء ، لأغراض أدبية وعاطفية ، كما نجد فى أعمال بعض المؤرخين الذين استطاعوا أن يتخلصـوا من تلك النزعة التكديسية الوثائقية التى لا تهتم بالتركيب الثقافى لما تعرض من تفصيلات تاريخية ، ولكنهم وقعـوا

فى هوة التبرير والتوفيق باسم كمال الماضى المطلق ليصير مثلا تاريخيا أعلى للحياة .

والحق أن المثـــل التاريخى الأعلى فى تاريخ الشعوب المختلفة قد يكون مجرد مفهوم ممتـــاز يستطيع الانسان اسقاطه على الماضى بصرف النظر عن حقيقته التاريخية . وعند استقراء أنماط المثل العليا فى التاريخ وتتابعها الزمنى على مدى آماد طويلة يتضح لنا أن هذه المثل تسير فى خط معين من التطور . ففى الفترات الاولى للحضارة يبدو أن تلك المثل قد يعوزها الاساس التاريخى الحق : « **فهى مثل عليا للسعادة البحتة يتم تصورها فى ابهام وغموض بالغ ، كما أن البعد بيننا وبينهـا عظيم . ثم يحدث على التـــدريج أن يذكر ماض حقيقى ـ يبدأ فى القيـــام بدور أكبر ـ فيزداد المحتوى التاريخى ، وتصبح المثل العليــــا أكثر تحديدا وأقرب الى منال أيدينا . فبينما المثــــل الأعلى للسعادة البالغة الكمال تبحث عنه الاعـــين بحسرة ، لانه فقد الى الابد ، تنشـــأ الحاجة الى العيش وفق المثل الأعلى . ذلك أن الصفة التاريخية للمثل الاعلى لم تزد وحـــدها بل زادت كذلك الصفة الاخلاقية » (٣٣)** .

وفى تفسير التاريخ يمكن أن يؤدى هـذا المثل الاعلى دورا مهما فى حركة التقدم ، وذلك اذا التزم المؤرخ فى صياغته الدقة العلمية التى تكشف عن روح الامة وسعيها الجاد فى بناء حضارة الانسان ومن الانحراف العلمى فى هذا الصدد النظـــرة التجزيئية الى التراث ، مثل الوقوف عند حـــدث تاريخى واحد فى اطاره السياسى الخاص ،منفصلا عن المعطيات الاجتماعية والاقتصادية والثقافيـــة التى نشأ فى ظلها هذا الحدث ، ودون الاهتمام الكافى باكتشاف العلاقة بينه وبين اطاره الحضارى العام .

**ان اهتمام الباحثين بهذا التركيب الحضـــارى للواقعة التاريخية يجعل أسئلة المؤرخ حول تراثنا التاريخى واضحة الهدف والمغزى . وبهذا نقترب من فلسفة التاريخ فى صـــورة علمية جـديدة تختلف عما أشار اليه هيجــل ، حيث فرق بين التاريخ الاصلى الذى يكتبه المؤرخ ، وهو يعيش أصل الاحداث ، والتاريخ التأملى الذى يجـــاوز فيه المؤلف العصر الذى يعيش فيه لكى يؤرخ لعصر آخر ، ثم التاريخ الفلسفى الذى يدرس فيه التاريخ من خلال الفكر . وهذا القسم الاخير من مناهج الدراسة التاريخية فى فلسفة هيجل يقوم على أساس أن التاريخ هو تاريخ الانسان والفكر جوهرى بالنسبة له ، فهو ما يميزه عن الحيوان، وهو العنصر الضرورى اللازم للاحساس والمعرفة والتعقل (٣٤)** .

واذا كان هيجل ينطلق من الفكر الخالص فى تفسير التاريخ ليقيمه على أساس روحى مطلق ، واذا كان ابن خلدون من قبله يفسر حياة الدول تفسيرا اجتماعيا دون أن يغفل العنصر الروحى فى ذلك ، فاننا ندعو الى تفسير ثقافى شـــامل ، لا يهمل الاساس الاجتماعى ، ولا العنصر الروحى معا وانما يتولى ، الى جانب ذلك ، العناية بتحـــديد أنماط الحياة والفن والفكر مجتمعة كلها . ومثل هذا التحديد لتلك الانماط قد يكون أفضل سبيل لفهم تطور الأحداث التى تعنى بالتأريخ لها ، بل ان هذا هو السبيل المجـــدى لفهم حضـــارتنا الجديدة ، اذا أردنا أن نعى قيمتها ، وندرك مثلها حق الادراك ، لان لكل حضارة درجة معينـــة من الانغماس فى الماضى تعد شرطا أساسيا لحياتها . ومثل هذا الطموح فى تصـــور دور المؤرخ يكاد يجعل من عمله بعثا عيانيا للماضى ، ورؤية حية له بحيث يصح فى النهاية أن نطلق عليه « التركيب العضوى للماضى » ، وهى العبارة التى استخدمها اشبنجلر كعنوان اضافى لكتابه : « **اضـــمحلال الغرب** » .

ان الغاية الكبرى التى تقوم عليهـا فكـــرة الاهتمام بتراثنا التاريخى **انما تنبع فى رأينا من** فكرة ضرورة معرفة الذات ، فلكل حضـــارة ذات تاريخية خاصة هى بها ما هى ، فهذه المعرفة فضلا عن فائدتها العملية فى توجيه حركة التقــدم نحو ما هو أصيل ونبيل فى صميم هذه الحضارة ، هى فى ذاتها غاية سامية للانسان . ولقد قدم الباحثون نظريات مختلفة فى تفســير نشـــأة الحضارات وتطورها ، فمنهم من يقول بفـــكرة الاجناس البشرية وخصائصها الوراثيـــة التى تتحكم بالضرورة فى صناعة التاريخ . وهى نظرية

ساقطة من وجهة النظر العلمية ، لان الاجناس ، بما هى أجناس ، لا تتفاضل فى استعدادها للرقى وقابليتها للتقدم (٣٥) • ومنهم من يقول بحتمية البيئة الجغرافية وأثرها الحاسم فى نشأة الحضارات • وهى نظرية قابلة للنظر ، لان الواقع التاريخى لا يؤيدها ، اذ لا تنقسم حضارات العالم عبر التاريخ وفقا لمواقع جغرافية محددة (٣٦) • وهناك من العلماء من يفسر نشأة الحضارات وتطورها تفسيرا ماديا اقتصاديا ، بحيث تصبح العلة الوحيدة فى ذلك ، هى النمط الاقتصادى السائد فى المجتمع ، وما يؤدى اليه من تطور حتمى (٣٧) • وهو تفسير يغفل جانب الارادة الانسانية وحريتها فى صناعة التاريخ (٣٨) • وقد قال فيكو المتوفى سنة ١٧٤٤ بنظرية التعاقب الدورى للحضارات على أساس ان المجتمعات الانسانية تمر بمراحل معينة من النمو والتطور والفناء ، وهى نظرية قريبة الى حد ما من نظرية ابن خلدون فى نشأة الحضارات وتدهورها التى عرضنا لها من قبل ، غير أن دوائر فيكو الحضارية يفضى بعضها الى بعض ، فلها دائما عودات ، اذ تفضى المرحلة اللاهوتية فى نظريته الى المرحلة البطولية فالمرحلة الانسانية التى تتضمن بذور الانهيار والفناء ، لتعود الدورة من جديد الى المرحلة اللاهوتية وهكذا • وقد قامت على هذه النظرية بتفصيلاتها المختلفة اعتراضات كثيرة لانها تنطوى على تبسيط مخل بالحقيقة التاريخية ، وتقوم على افتراض وجود قوانين صارمة تتبعها الانسانية من مرحلة الى مرحلة (٣٩) •

وهناك الى جانب هذه النظريات نظرية اشبنجلر ( ت ١٩٣٦ ) الذى يرى أن الحضارة كائن عضوى طبيعى ، ينشأ فينمو ثم يزدهر فيشيخ ، حتى يلحقه الفناء ، حين تفقد الحضارة القدرة على العطاء وتصبح كالشجرة التى فقدت عصارتها ، ونضب فيها رحيق الحياة ، فتترك وراءها مرحلة الخلق الحضارى ، وتدخل فى مرحلة الاستمتاع المادى والجدل العقلى والآلية البحتة •

وهذه النظرية بما فيها من القول بحتمية فناء الحضارات تغفل فكرة الحرية الانسانية فى حركة التاريخ • وهى تعتمد فى جوانب كثيرة منها على صيغ مجازية شعرية ، ورؤى روحية خاصة لحركة التاريخ بحيث تكاد تكون الحقيقة فيها مثل الحقيقة فى عالم الشعر ، ولذلك لا تصلح أن تكون نظرية علمية كاملة فى تفسير التاريخ ولعل اشبنجلر نفسه كان على وعى ما بما فى نظريته من طابع شعرى فقال : « **يجب أن نلجأ الى الرؤية الشعرية فى دراسة التاريخ** • (٤٠)

أما النظرية التى هى أقرب الى الحقيقة فى تفسير نشأة الحضارات وتدهورها ، فهى نظرية التحدى والاستجابة التى قال بها توينبى ، فبدء الحضارات عنده هو حصيلة تفاعل ، فالظروف الصعبة لا السهلة هى التى تستثير فى الامم قيام الحضارات ، لان السهولة عدو الحضارة • على ان التحدى الذى يواجهه مجتمع من المجتمعات قد يكون ضعيفا عاجزا تماما عن خلق استجابة ناجحة فى الطرف الآخر ، وقد يكون على عكس ذلك قويا بالغ القوة بحيث يحطم روح الاستجابة المبدعة لديه • ولهذا فان التحدى الامثل الذى يستنفر ارادة المواجهة ويخلق رد فعل ناجحا ، ويستثير الاستجابة الخلاقة فى المجتمع المتحدى هو التحدى الاوسط الذى يقع بين الافراط والتفريط ، وهو الذى يسميه توينبى بالوسط الذهبى • (٤١)

هذا مجمل النظريات المختلفة التى أوردها العلماء فى تفسير نشأة الحضارات وتطورها ، وهى ان كل جانب منها على شىء من الصواب فى تفسير جانب من العوامل المؤثرة فى ذلك ، فانها لا تمثل بحال الاساس الواضح الذى هو أول الاسباب وأصلها • ذلك ان الحضارة انما تنشأ وتتطور حين يتحقق لمجتمع ما معرفة بالنفس ، فهذه المعرفة هى التى تؤصل المغزى التاريخى لوجود هذا المجتمع ووعيه التشخيصى بدوره فى الحياة •

وهذا الوعى التشخيصى الذى يعمق الحس التاريخى فى أبناء حضارة ما انما ينشأ فى المجتمعات الانسانية تحت تأثير عاملين أساسيين الاول : هو وجود دين عام أو شبه عام يقدم لهذه الجماعة تفسيرا للحياة ومغزى للوجود

يرتبط فيه الماضي بالمستقبل، وبذلك تصبح بدايات الاشياء ونهاياتها لها معناها في الحس الانساني. ويتمثل ذلك في وعيها بالتاريخ بوصفه الوعاء الزماني الذي تتحرك فيه هذه الأشياء نحو غاياتها · أما العامل الثاني فهو التشكل الاجتماعي أو التنظيم السياسي المتماسك الذي يعطي هذه الجماعة وعيا خاصا بذاتها الحضارية ورسالتها الانسانية ، مهما يكن من أمر هذه الرسالة ، فمثل هذا الوعي هو الذي ينشيء في ضمير هذه الجماعة الحس التاريخي بالماضي ، ومغزاه بالنسبة الى المستقبل · وبعبارة أخرى : ان المجتمع الانساني يحتاج لكي يتحقق له وعي ما بفكرة التاريخ أن تكون لديه فلسفة ما للحياة : دينية تفسر مغزاها أو سياسية تبرر حركتها · (٤٢)

وحين يتحقق لمجتمع ما هذا الوعي بصورة أو بأخرى ، تبدأ الحضارة في الازدهار والتقدم لانه يكون حينئذ قد حقق معرفة بالنفس قادرة على اطلاق عناصر الاصالة في هذه الامة من مجال القوة التي طال كمونها الى مجال الفعل الخلاق ، فاذا افتقد هذا الوعي افتقد القدرة على الابداع ·

وهذه النظرية التي نقول بها أساسا لنشأة الحضارة ، لا تناقض بوجه ما نظرية توينبي التي تقول ، كما سبقت الاشارة ، بفكرة التحدي والاستجابة ، وانما تقدم الاصل الواقعي الذي تفتقده هذه النظرية · ذلك أن الاستجابة ، لا تعتمد ، في تعليل توينبي ، على أساس حضاري غير وجود المبدع الذي يمكن أن نتساءل بدورنا عن علة وجوده أحيانا ، وافتقاده أحيانا أخرى ، بل ان النظرية تبدو كأنها تقول بعنصر المصادفة في تعليل ذلك · والحق ان هذا الابداع انما يتم حين يتم وفقا لهذا الوعي التاريخي بالنفس ، الذي نسميه معرفة الذات الحضارية · فاذا أغفلنا هذا الاساس في فهم سيكلوجية الابداع ، لم نجد مبررا واضحا لتفسير نشأة الحضارات · والحق ان نظرية توينبي تكاد تكون معتمدة على أساس غيبي غير مفهوم في هذا الصدد ، وذلك حين تقول بوجود ايقاع أساسي في التاريخ يتمثل فيما يمر بالمجتمعات من ظروف : فهناك في تاريخ المجتمعات حالات تكون فيها على درجة نسبية من الدعة والسكون ، كما أن هناك فترات أخرى يتم فيها قدر كبير من النشاط والتقدم · ولذلك يستخدم توينبي في الاشارة الى هاتين الحالتين المصطلحين الصينيين « ين ويانج » فحالة « الين » عنده تمثل الركود ، وحالة « اليانج » تمثل الاندفاع (٤٣) ·

هكذا يصبح تاريخ الانسانية في فلسفة توينبي سلسلة من الفعل ورد الفعل ، دون أن يكون هناك تفسير واضح لسبب هذا أو ذاك · فاذا قلنا ان ثمة عاملا آخر هو علة ذلك الاندفاع أو الركود ، وهو انبثاق وعي الجماعة بذاتها الحضارية ، أو كمونه لسبب أو آخر ، استطعنا أن نقدم تعليلا واقعيا لهذا التطور الذي لا يجري بالضرورة ، وفقا لايقاع منتظم كما يقول بحيث يتعاقب الاندفاع والركود على التوالي ، بل وفقا لمدى تحقق هذه المعرفة الحضارية للذات وافتقادها في مجتمع ما ·

على أساس هذا التفسير لنشأة الحضارات وتطورها يجب أن ينبع اهتمامنا بتراثنا التاريخي، وليس على أساس فكرة التأسي بأخبار السابقين ، كما كان يقول المؤرخون القدامى ، أو من أجل التوثيق التكديسي الذي شغل أكثر مؤرخينا المعاصرين عن فكرة التاريخ ، وانما يصبح هذا الاهتمام صادرا عن رغبة صادقة في معرفة بالنفس وهي المعرفة التي تتحقق خير ما تتحقق بدراسة هذا التراث التاريخي دراسة علمية · واذا كانت هذه هي غايتنا من الاهتمام بذلك التراث ، فان الاسئلة التي يطرحها المؤرخون عادة في هذا المجال تحتاج الى أن نعيد النظر فيها من جديد وفقا لهذه الرؤية التراثية الجديدة ·

وقد يظن بعض الباحثين أن غايتنا في هذه الدراسة يجب أن تتجه الى علم النفس الجماعي للامة العربية ، ما دمنا نقصد الى معرفة الذات التاريخية فيما نعرض له من تراث · وقد حاول أحدهم أن يقدم تحليلا نفسيا للذات العربية ، على أساس من تراثنا التاريخي في حكايات الكرامات الصوفية والاسطورة والحلم ، فانتهى الى القول بأن الذات العربية تشكو من تخمة في حكايات

الكرامات والتصوف ، « وهى ذات منجرحة تفتش عن بلسم يكون فعليا ، ويكون اشفاء لجسدهـا هى ولروحها هى • واذن ؟ لا تستطيع أن تداوى سلوكها أو ذهنيتها التى هى جانب لا ينفصـل عن السلوك بالكرامة لا بالتصوف • فمهما بدا هذا الاخير شفافا براقا ، يعلن الحب والانسانيـة وطموح البشرية الى التحقق ، فانه يبقى أقل نفعا من السلاح الجبار الذى شهره المعتزلة منادين : لا حلم الا للعقل •• ان الكرامات والاحلام كأدوات الدفاع اللاوعية قد تخفف من وطأة الحصر والقلق بل وقد تزيل الشعور بهما ، لكنها لا تحل الصراع ولا تجتث جذور الخلل فى التوازن • لا يحـل القناع التنكرى محل الوجه الاصيل ، ولا يستطيع الوجه الخارجى الغاء البعد الجوانى للظاهرة • انها كحول نفسية ، تنعش مؤقتا وتبعث نشوة يتبعها صحو • فالاضطراب فى السلوك يبدأ من اللجوء الى تلك الأقنعة التنكرية والوسـائل الدفاعيـة الملتوية ، وهى اضطرابات تتدرج من الانحـراف البسيط حتى تبلغ الذهان الوظيفى » (٤٤) •

**وبغض النظر عن قيمة هذا التشخيص الفرويدى المرضى لجانب من تراثنا التاريخى ، فان للباحث أن يتساءل : اذا كانت الغاية من اهتمامنا بالتراث تصدر عن اهتمام بمعرفة ذاتنا التاريخية ، فهل يدخل فى ذلك أن يصير علم التاريخ هو علم نفس الماضى ؟ هنـاك من المؤرخين من يذهب مذهب الدكتور زيعور فى تفسير التـاريخ ، وفى ذلك يقول بروس مارلش ، وهو واحد من الدارسين الذين عنوا بقضية الربط بين التاريخ وعلم النفس: « على حين أمدت نظريات دارون الانسـان الحديث بتفسير ما لأصله ، ونشأته ، وتطوره ، كحيوان طبيعى ، حاولت نظريات فرويد فى فلسفة التاريخ من جهة أخرى أن تلتمس تفسيرا لأصله ونشأته وتطوره كحيوان طبيعى • وقد حاول « تين » المتوفى سـنة ١٨٩٣ كشف طبيعة التاريـخ بدراسة السيكلوجيا القومية ، كما يعكسها الفن والادب بوجه خاص • وقد واصل لامبراخت هذا الاتجاه من بعده فحاول أن يقدم نظرية فى النماذج السيكلوجية فى التاريخ ، وفى ذلك يقـول : « التاريخ فى ذاته ليس أكثر من علم نفس تطبيقى ولذلك فمن الواضح أنه يجب أن يكون علم النفس النظرى مفتاح فهمه فهما كاملا •• ولكن معـرفة هذه الصلة بين علم النفس والتاريخ شىء ، ومحاولة دعمها وتأكيدها شىء آخر • فيجب للقيام بهـذا الدعم أن يتضمن الفهم التاريخى فهم أعمق المسائل الاولية ، أو بمعنى أدق تلك المسائل التى يستطيع علم النفس جعلها واضـحة •• ومن الضرورى كذلك أن يخطو علم النفس الفردى خطوة كافيـة نحو الفهم الفكرى لهذه المسائل الأولية » (٤٥) •**

غير أن دعوتنا الى الاهتمام بتراثنا التاريخـى لا تهدف الى الوصول الى نظرية فى عـلم نفس المجتمع العربى ، ذلك أن هناك تفاوتا واضحا بين مجال المعرفة فى كل منهما • وليس معنى ذلك أن العلاقة بين علم النفس والتاريخ مبتورة تماما . وانما معناه أن مجال علم النفس الجمعى لا يزال أبعد مما نظن ، فاذا جاز لنا الاستعانة بفكـرة الفهم السيكلوجى لبعض أبطال التاريخ ، فانه لا يجوز لنا بحال أن ندعى العلم بروح الجماهير على أساس من علم النفس الاجتماعى ، فمثل هـذا النوع من علم النفس غير قابل للمعرفة ، بل هو غير قابل للتصور ، لأنه يؤدى الى نظـرية فى الاخلاق العنصرية للأجناس ، وهو كلام متهافت لم يعد له وزن من وجهة النظر العلمية المعاصرة ، لان الاجناس البشرية لا تتحدد سماتها النفسـية وفقا لعنصرها •

وقد يظن ظان أن هذا الكلام لا يخلو من تناقض اذ كيف تكون دعوتنا الى دراسة تراثنا التاريخى تهدف أول ما تهدف الى تحقيق معرفة بالنفس ، مع أننا نرفض الاساس السيكولوجى لتفسـير التاريخ ؟ والحق أن هذا التفسير السيكولوجى انما يتعلق بالافراد دون الجماعات ، كما رأينا ، ونحن حين نعنى بهذه المعرفة انما نعنى بها عـلى أساس انها تقوم على التركيب الثقافى لعنـاصر الماضى الذى يكشف عن روح الأمة ، وارادتها الجادة فى صناعة الحياة عبر التاريخ • وهذا الجهـد التاريخى العظيم هو جهد الأمة كلها ، وليس جهد أفراد بأعيانهم • فالموضوع الذى يجب أن يهتم به الباحث من أجل ذلك ينبغى ألا يدور حـول التاريخ من حيث هو صنع الحكام والساسة ، بل من حيث هو صنع الشعب الذى أنتجهم ، واستجاب

لابداعهم الحضاري في مواقف التحدي . ومعنى ذلك أن التاريخ عندنا هو الصورة التي تقدم فيها الحضارة الحساب لنفسها عما أنجزته في الماضي لا من حيث انه نتاج الساسة ورجال البلاط الذين يمكن أن نخضع أفعالهم لمنطق التحليل النفسي .

غير أنه قد شاع في أذهان كثير من الباحثين أن التاريخ هو من صنع القادة وحدهم ، وهي نظرية قديمة جرى عليها أكثر المؤرخين قديما وحديثا . وقد أخذ كثير من مؤرخي المسلمين بهذه النظرية البطولية في تفسير التاريخ ، فنسبوا الى أبطال بأعيانهم كل حدث تاريخي في تاريخ الحضارة الاسلامية ، دون أن يلتفتوا التفاتا كافيا الى النسيج الثقافي والحضاري الذي صنع هؤلاء الابطال ، والذي كانوا استجابة حقيقية لتحدياته .

ولقد ظلت هذه النظرية واضحة المعالم في تفسير الاحداث عند هؤلاء المؤرخين حتى عصر ابن خلدون الذي تحولت فكرة التاريخ عنده من فكرة البطولة الفردية الى قضية التفسير الاجتماعي للتاريخ في ضوء من قواعد العمران وسنن التطور .

**والحق ان القول بان التاريخ ليس الا تاريخ العظماء وتراثهم الذي أنجزوه عبر الاجيال ينطوي على مبالغة عاطفية ، وفيه تجاهل تام لدور الشعب الذي يمد البطل في الاستجابة الحضارية لما يواجهه من تحد ، لان البطولة لا تنشأ من فراغ ، وانما هي تجسيد لآمال الشعب ، فالبطل رمز أمته وذروة فاعليتها التاريخية . وليس هناك على الحقيقة بطولة خارج اطارها الشعبي ، بل ان البطولة لا تكون كذلك الا اذا انبثقت عن تراث هذا الشعب التاريخي ، وارتبطت به أشد الارتباط ، ووجدت فيه كل عون على تحقيق الامال ، فاذا لم تكن كذلك سقطت قبل أن تقوم .**

**ماذا يعني ذلك في منهجنا المقترح بعد الذي قدمنا ؟**

معناه ان مؤرخينا يجب أن يكفوا عن كتابة تاريخنا عن طريق الاكتفاء بسرد أخبار الحكام والخلفاء واحدا بعد آخر ، ظنا منهم بأن ذلك يكشف الغطاء عن حركة التاريخ في هذه الحضارة ، كشفا يقدم لأبنائنا ما يكفيهم لمعرفة ذاتهم التاريخية . ولقد آن الوقت لكي نشرع في التأريخ لمراحل هذه الحضارة في مجالاتها الثقافية والشعبية على أساس من نظرية في التطور ، بدلا من التوقف عند أخبار البلاط وأفراده وحدهم ، وبعبارة أخرى اننا ندعو الى أن يصبح التفسير التاريخي غير تابع للتطور السياسي ، وبذلك نستطيع تقسيم مراحل حضارتنا العربية على أسس حضارية وثقافية أخرى ، غير فكرة العصور والحكام التي جرى عليها المؤرخون ، بمعنى ألا نتصور أن السياسة هي أهم مظاهر الحضارة ، وأنها أكثر العوامل أثرا في توجيهها .

**اننا اذا استطعنا اعادة النظر في تراثنا التاريخي على هذا الاساس الحضاري نكون قد خطونا خطوة جديدة نحو معرفة حقيقية بذاتنا التاريخية التي هي في نظرنا أساس كل نهضة وتقدم .**

---

**هوامش**

(١) نقصد بمرحلة البحث عن الذات في التاريخ السياسي للأمة العربية في العصر الحديث تلك المرحلة التي ثار فيها الجدل بين الباحثين حول الروابط الايديولوجية التي تجمع الأمة . وقد برز منهـا على الخصوص ثلاثة اتجاهات : ( أ ) الاتجاه الديني الاسلامي ، وقد تصور أصحابه النهضة في اطار اسلامي ووحدة تجمع شمل المسلمين وتعيد أمجاد الخلافة الاسلامية القديمة ، (ب) الاتجاه العنصري الاقليمي الذي تحدث أصحابه باسم وطنية اقليمية خاصة ، (ج) الاتجاه القومي العربي الذي أكدت الثورة المصرية سنة ١٩٥٢ مساره ، وبارت خطواته على أساس من وحدة اللغة والدين والتاريخ والأمل المشترك بين أبناء الأمة العربية .

(٢) الراغب الأصفهاني ، المفردات في غريب القرآن ، مادة : ورث .

(٣) الزمخشري ، أساس البلاغة ، مادة : ورث .

(٤) الفيروزآبادي ، القاموس المحيط ، مادة : ورث .

(٥) أنظر فى تفصيل ذلك كتاب محمد اقبال : تجديد التفكير الدينى فى الاسلام ، ص ١٦٨

(٦) د. أحمد محمود صبحى : فى فلسفة التاريخ ، ص ٤٢ .

(٧) أنظر فى تفصيل ذلك كتاب توينبى : مختصر دراسة التاريخ ، ص ٢٣٣ وما يليها ، ترجمة الأستاذ فؤاد شبل .

(٨) أدونيس ، مقال بعنوان : مسألة تاريخية ، نقلا عن الدكتور طيب تيزينى : من التراث الى الثورة ، ٨ ص ٢٧٩ .

(٩) الدكتور طيب تيزينى : من التراث الى الثورة ، ص ٢٧٩ .

(١٠) أنظر فى تفصيل وجهة النظر المناقضة لذلك كتاب أدونيس : الثابت والمتحول ، وخصوصا ملاحظة الدكتور بولس نويا فى المقدمة : « أن التراث هو بمثابة الأب ، ونحن نعلم منذ فرويد أن الابن لا يستطيع أن يكتسب حريته ويحقق شخصيته الا اذا قتل أباه » ، نفسه ، ص ١٦ .

(١١) انظر فى تفصيل الكلام على هذه المفهومات كتاب المؤلف : فى فلسفة الحضارة الاسلامية ، ص ٢٤٨ ، فما يليها .

(١٢) دائرة المعارف الاسلامية ، مادة تاريخ .

(١٣) ابن قتيبة ، المعارف ، ص ٢ .

(١٤) المسعودى : مروج الذهب ومعادن الجوهر ، ج ١ ، المقدمة .

(١٥) المقدسى : أحسن التقاسيم ، المقدمة

(١٦) أنظر كتاب : العالم الاسلامى فى العصر العباسى للدكتور حسن أحمد محمود والدكتور أحمد ابراهيم الشريف ، ص ١١٤ فما يلى .

(١٧) مارجليوث ، دراسات عن المؤرخين العرب ص ١٢٩ ، ترجمة الدكتور حسين نصار

(١٨) السخاوى ، الاعلان بالتوبيخ لمن ذم التاريخ ، منشور مع كتاب علم التاريخ عند المسلمين ، فرانز روزنتال ترجمة الدكتور أحمد صالح العلى ، ص ٤٥٥ .

(١٩) السخاوى ، نفسه ، ص ٤٠٠ .

(٢٠) مقدمة ابن خلدون ص ٤ .

(٢١) نفسه ص ٣٣

(٢٢) المقدمة ، نفسه .

(٢٣) نقصد بالفلسفة النقدية للتاريخ ما يثار حول قضايا منهج الدراسة التاريخية من حيث التحليل المنطقى والتصورى للمفهومات التى يقوم عليها البحث التاريخى ، وخصوصا فيما يتعلق بفكرة تفسير التاريخ وفقا لقوانين اجتماعية وعمرانية عامة ، ومدى موضوعية المؤرخ فى البحث عن هذه القوانين . اما الفلسفة التأملية للتاريخ : فهى الفلسفة التى يحاول أصحابها النظر فى معنى التاريخ ، ومغزى نشاط الانسان وفعله على الأرض بوصفه كائنا تاريخيا ، ويدخل فى هذا الباب البحث فى طبيعة حركة التاريخ من حيث التقدم والنكوص والدوران ، وما الى ذلك. أنظر فى تفصيل الكلام على ذلك ، كتاب المؤلف : فى فلسفة الحضارة ، ص ١٤١ .

(٢٤) يتصور ابن خلدون حركة التاريخ على أساس من التعاقب الدورى ، فالحضارة تتعاقب على الأمم فى أربعة أطوار هى طور البداوة ، ثم طور التحضر ، ثم طور الترف ، ثم طور التدهور الذى يؤدى الى السقوط ، فالحضارات والدول لها أعمار طبيعية كالأفراد . وهذا التصور البيولوجى للحضارات يوضحه ابن خلدون فى فصل عقده بعنوان : «فى أن نهاية الحسب فى العقب الواحد أربعة آباء» فيقول : اعلم أن العالم العنصر بما فيه كائن فاسد .. فالمكونات من المعدن والنبات وجميع الحيوانات : الانسان وغيره كائنة فاسدة بالمعاينة . وكذلك ما يعرض لها من الأحوال وخصوصا الانسانية ، فالعلوم تنشأ ثم تدرس ، وكذا الصنائع وأمثالها . الحسب من العوارض التى تعرض للآدميين فهو كائن فاسد لا محالة .. » . وقد سمى ابن خلدون هذه الأطوار بانيا ، ومباشرا له ، ومقلدا ، وهادما فى أربعة أجيال على الأعم الأغلب . فالجيل الرابع فى رأيه يقصر عن طريقة آبائه جملة ، ويضيع الخلال الحافظة لبناء مجدهم ويحتقرها ، ويتوهم أن ذلك البنيان لم يكن بمعاناة ولا تكلف ، وانما هو أمر وجب لهم منذ أول النشأة بمجرد انتسابهم الى عرق خاص . وهكذا يكون الترف والانصراف الى الشهوات سبيلا الى سقوط الحضارات ، فاذا تم للمجتمع كل ما يتطلع اليه من تحضر ، وما يصاحب ذلك من رفاهية واسترخاء ، فان ذلك يكون مؤذنا فى رأى ابن خلدون بختام حلقة حضارية فى تاريخه ، « فعلى قدر ترفهم ونعمتهم يكون اشرافهم على الفناء فضلا عن الملك ، فان عوارض الترف والغرق فى النعيم كاسر من سورة العصبية التى بها التغلب » . المقدمة ، ص ١٤١ .

(٢٥) انظر فى ذلك مثلا كتاب الغزالى ، تهافت الفلاسفة بتحقيق د. سليمان دنيا ، وكتاب : المنقذ من الضلال .

(٢٦) المقدمة ، نفسه .

(٢٧) دائرة المعارف الاسلامية ، مادة : تاريخ ٠

(٢٨) د٠ جمال زكريا قاسم ، عبد الرحمن الجبرتى : مسيرة وتقييم من أعمال ندوة عبد الرحمن الجبرتى وعصره ، ١٩٧٤ ، ص ١٢

(٢٩) نفسه ، والنص عن عجائب الآثار ، ج ٣ ، ص ٢٣٣

(٣٠) المختار من تاريخ الجبرتى ، اختيار محمد قنديل البقلى ، ص ٢

(٣١) يوهان هويزنجا : أعلام وأفكار - نظرات فى التاريخ الثقافى ، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد ، ص٢١

(٣٢) نفسه ، ص ٢٨

(٣٣) أعلام وأفكار ، نفسه ، ص ٩٤ ٠

(٣٤) هيجل : محاضرات فى فلسفة التاريخ ، ج ١ ، ترجمة الدكتور امام عبد الفتاح امام ، ص ٥٨ ٠

(٣٥) انظر فى عرض هذه النظرية ونقدها ، كتاب نيقولا تيماشيف ، نظرية علم الاجتماع ، ترجمة د٠ محمود عودة وآخرين ، ص ٩١

(٣٦) راجع نقدا لهذه النظرية مع الاستشهاد بالأمثلة التاريخية فى كتاب أرنولد تويبنى ، مختصر دراسة التاريخ، ج ١ ، ص ٩٨

(٣٧) ف ٠ كيلى : المادية التاريخية ، ترجمة أحمد داود ، ص ٢٣٨ فما يلى ٠

(٣٨) راجع نقد د٠ أحمد محمود صبحى لهذه النظرية فى كتابه : « فى فلسفة التاريخ » ، اذ يرى أن هذه النظرية يسودها منطق الحتمية القاسية التى تنعدم فيها حرية الارادة الانسانية ، فالقوى الاقتصادية بحسب تفسيرها أقوى من سيطرة الأفراد ، بل ارادة الطبقات ، وفى هذا يقول كارل بوبر : « ان منطق الحتمية يسود سار التاريخ هذا يعنى أنك لن تستطيع أن تحقق شيئا من أحلامك أو ما يدور بفكرك ، لأنه لا تأثير لأية خطط لا تتمشى مع تيار التاريخ الرئيسى ٠٠ وان الانتقال من عالم تقاسى فيه البشرية الى عالم الحرية والعقل يستحيل أن يحققه العقل ، وانما تحققه الضرورة اللازمة وقوانين التطور » ، ص ٢٤٠ ٠

(٣٩) انظر كتاب فى فلسفة الحضارة ، ص ١٨٧ فما يلى

(٤٠) اشبنجلر ، تدهور الحضارة الغربية ، ج ١ ، ص ٣٩ ٠

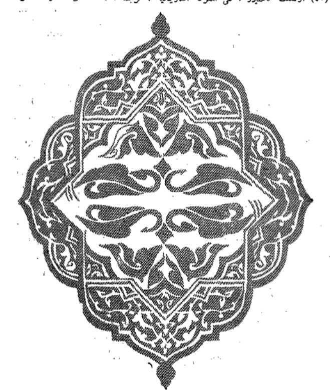
(٤١) تويبنى نفسه ، ص ٢٣٣ ٠

(٤٢) فى فلسفة الحضارة الاسلامية للمؤلف ٠

(٤٣) تويبنى ، نفسه ٠

(٤٤) الدكتور على زيعور ، الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم ص ٢٩١ ٠

(٤٥) أرنست كاسيرر : فى المعرفة التاريخية ، ترجمة أحمد حمدى محمود ، ص ٩٥ ٠



الدكتور عز الدين فوده






## في رسائل إخوان الصفاء

**الدعوة السياسية :**

لا ريب أن رسائل اخوان الصفاء هي من أهم وثائق التراث الاسلامي ، أن لم نقل التراث العالمي كله ، بما تمثل من التقاء تيارات متعددة وروافد مختلفة للفكر الانساني في عصر الحضارة الاسلامية • فمن فلسفة يونانية بصورتها الهيلينستية الى آداب هرمسية (١) وآراء غنوصية (٢) ، وآثار ثقافات فارسية وهندية (٣) ، وغيرها من أنواع المعارف والعلوم وألوان الفنون التي أرادوا بها تنشئة اتباعهم على هوى عقيدتهم ، وترغيبهم في العلم الباطن الموروث لدى أئمتهم « **لأن الأنبياء خزان علم الله ، والأئمة وارثو علم النبوات (٤)** » جاء في الرسائل : « **اننا نورد في كتبنا ورسائلنا ما يكون فيه تزكية للعقول وتنبيها للنفوس ، فأخذنا من كل علم بقدر ما اتسع له الامكان وأوجبه الزمان (٥)** » « **وانما أردنا بما ذكرناه ونذكره تلقيح عقول اخواننا ، أيدهم الله ، بالمعارف . وتحريضهم على النظر في كل العلوم والمعارف بمبادىء الصنائع وكيفياتها ، ليكونوا علماء حكماء ، ويفارقوا الجهل وصفاته ، ويتخلصوا من أهله وآفاته ، ويرتقوا الى عالم العقل وخيراته ، وينالوا درجة العلم وبركاته » ( وما أكثر الناس ولو حرصت بمؤمنين ) (٦) • « وبالجملة ينبغي لاخواننا ، أيدهم الله تعالى أن لا يعادوا علما من العلوم ، أو يهجروا كتابا من الكتب ، ولا يتعصبوا على مذهب من المذاهب ، لأن رأينا ومذهبنا يستغرق المذاهب كلها ، ويجمع العلوم جميعها » • (٧)**

وبالأحرى ، ان هذه الرسائل بما انتشر فيها من آراء مختلفة تمثل اتصال الفكر الاسلامي وتأثره بالتيارات الأجنبية وبما شاع فيها من اتجاهات باطنية « تجعل لكل ظاهر باطنا ، ولكل تنزيل تأويلا » ، تستهدف في الأساس اشباع رغبات مزيج غريب من المخاطبين بها ، على اختلاف مستوياتهم الثقافية ، وتفهم مصادر تذمرهم السياسي والديني والاجتماعي



( كاستخدامهم للعقل ومبادىء الاعتزال التى دخلت فى صميم المذهب الاسماعيلى (١١) ، ثم رفضه فيما يتصل بالامامة وقضية خلق القرآن)(١٢) لتوضح المشكل الصعب،والتناقض الصريح ، الذى وقع فيه أمثالهم من مفكرى الحركات المضطهدة ، بين الجدلية اليونانية والغنوصيات المتعددة المعبرة عن همومهم وقلقهم ، وبين اعتقاداتهم الظاهرة أو الباطنة التى يخيم عليها الحجاب لسلامة النفس والعرض والمال .

وجذبهم الى موالاة الدعوة الاسماعيلية ، وجمعهم تحت الحجاب استترى الكثيف الذى يتخذ « التقية » درعا يقيهم دون أن تصل اليهم أيدى الساعين من دولة « أهل الشر » (٨) . وهى بهذا تقدم محاولة متسقة لمزج عديد من الفلسفات والعقائد والكتب المقدسة لجميع الأديان ، ومحاولة التوفيق بين أفكارها ، لتكون سبيلا الى التنشئة السياسية ، والدعاية المتدرجة على أسس نفسية وفلسفية ، من الاشارات المرموزة والتأويلات المخصوصة التى لا يصل الى باطنها ، بعد الوقوف على ظواهرها الا المرتاضون من الأئمة المعصومين وحدهم . تقول الرسائل: « **وقد قلنا لك فى رسالة كيفية الدعوة : أن لنا كتبا لا يقف على قراءتها غيرنا ، ولا يطلع على حقائقها سوانا ، ولا يعلمها الناس الا من قبلنا ، ولا يتعلم قراءتها الا من علمناه فلا يعرف صور حروفها الا من عرفناه** » . « **اذ عادتنا جارية على أن نكسو الحقائق ألفاظا ، وعبارات واشارات** .. » (٩)

وعلى ضوء هذا الاعتبار نرى الرسائل تمثل واقعا سياسيا مقنعا « بالتقية الضرورية » التى اتخذت الفلسفات والعقائد والكتب المقدسة لجميع الأديان حجابا تخفى خلفه فكرها السياسى ، وأساليب الحركة الاسماعيلية فى نشر الدعوة وترتيب الدعاة ، وتزويدهم بالارشادات التى تدرك طبائع الناس وأحوالهم ، على اختلاف بيئاتهم وطبقاتهم وطوائفهم ، تمهيدا لدور الكشف وظهور الامام القائم ، وبناء المدينة الروحانية « دولة أهل الخير » التى لا يستقيم لها عود الا بتعبير خلافة بنى العباس « دولة أهل الشر » تقول الرسالة الجامعة : « وقد أقمنا لكل طائفة من طوائف الأمم قوما يدعونهم الى رأينا ، ويدلونهم علينا ويعرفونهم بقدومنا ، ويعدونها بظهور امرنا ،وخروج مهدينا ، وقيام قيامتنا ، وطلوع شمسنا وخروجنا من كهفنا . فاذا كان ذلك كذلك ، فيجب الآن ان نأخذ فى بناء المدينة التى تضم شملنا ، وتجمع جملتنا ، ونتخذها دارنا،ونجعل فيها قرارنا،ومن استجاب الينا» (١٠)

وعلى هذا ، فالرسائل من الناحية الفلسفية المحض لا تمثل نسقا فلسفيا ، أو وجهة نظر فلسفية موحدة ، فهى لا تضمن فلسفة اسلامية أصيلة ، ولكن محاولة لمزج العقائد الاسلامية وتلوينها بالفلسفات الغريبة ، ومحاولة التوفيق بينها ، خدمة لأغراض الدعوة السياسية . فالناس فيها مدعوون أن يأتوا باب العلم ـ وهو الامام ـ لطب نفوسهم بهذه المجموعة المختلطة من أقوال الحكمة اليونانية ( أفلاطون وأرسطو وغيرهما ) ونواحى الفلسفة الغنوصية من أفلاطونية محدثة وفيثاغورية جديدة ، هى فى مجموعها أبعد ما تكون عن الروح الفلسفى .

ولكن الرسائل بما حوت من تناقضات فكرية تتمثل فى نقض كل ما يتعارض مع أفكار أصحابها السياسية

## الدين والسياسة :

على أن الدارس لهذه الرسائل ما يلبث أن يلمسه الاحساس بما تمثله من يقظة للفكر الاسلامى فى عصر الحضارة الاسلامية ، التى أبدعت علومها الذاتية ـ كعلوم القرآن والحديث والفقه والكلام وغيرها من العلوم الأدبية والانسانية ـ وأضافت اليها المنطق وطرائق الجدل واعتماد العقل والتأويل ، التى أخضعت للنظرة الفلسفية بعض مشاكل الوجود والوحى والمعرفة والايمان ، وأيقظت روح النخبه الاسلامية وأثارت قلقها حول الأحداث السياسية والدينية التى هزت الأمة ، وأصبحت مصدرا من مصادر اختلاف الفرق وتعددها ، واتخاذ المخالفة منهم طريقا تدل على أصالة تبنيهم لمواقف مسبقة ، هى من طرائق ثقافتهم الأولى وأساليب جدلها الدينى ، **فكان من العلماء من سلم بالأمر الواقع ، وقبل الحكم الأموى والخلافة العباسية ، وانصرف الى تحقيق العلوم الشرعية.وكان منهم من وقف موقف الاعتزال** بهدف ممالاة أى حكم قائم ، وعدم حصر الفسق فى طرف بعينه من أطراف الخلاف حول أحقية الخلافة . ومنهم من لم تتعمقه المثالية الاسلامية ، واشتد به الطموح الى دراسة الفلسفات والغنوصيات اليهودية والمزدكية ، وتلقيح عقيدته بشتى مصادر البحث والتأويل والاستبطان ، وصياغة العقيدة الاسلامية صياغة عقلية .

والحقيقة **أن هذا التأثير لم يكن تسللا فكريا أو شعوبيا** للكيد للحكم السنى ، بقدر ما كان دورا طبيعيا من أدوار حركة تشكيل البنية الثقافية والاجتماعية للمجتمع الاسلامى ، بفعل الحضارات والاعراق الاجنبية التى دخلت الاسلام وهى تحمل كل الوان التأثير وضروب التفكير . وشمل هذا التأثير حركة منظمة يدعمها الحكم لنقل أنماط النظام البيزنطى فى عهد الأمويين ، والنظام الساسانى والايرانى عامة فى عهد العباسيين هدفه فى ذلك ايجاد نظام سياسى اسلامى يستقى من التراث السياسى والادارى وفلسفة الحكم للامبراطوريات البيزنطية والفارسية التى ولت هاربة أمام جحافل العرب فى البلاد التى بسطوا عليها سلطانهم . ومن هنا اتجه المفكرون الى التراث السياسى والفلسفى للشعوب المجاورة يستلهمونه أو ينقلون عنه فى كتابة المؤلفات التى توفق بين الحكمة والايمان ، ويعتمد عليها فى تثقيف وتربية الأمراء وسياسة الملك وتدبير أمور الرعية ، مهما بدت غريبة عن الاسلام ، وتجلت شبهها فى قيام دولة لا تجسد الشريعة .

فقد كادت حرية الاعتقاد أن تكون مصونة ، والجهر بها لا يمس بسوء ، ولا يصل اليها أحد بمكروه ، اللهم الا ما كان معزوا الى التفكير السياسى فى شأن الخلافة والملك ، والطعن فى أحقية البيت الحاكم ، سواء فى ذلك أهل السنة أو غيرهم من الفرق الخارجة والمخالفة .

فكان من الضرورى والحال هذه أن تنكمش كل فرقة على نفسها ، وتستبطن امرها ، وتصل حبلها الممدود الى حوض العلم والمعرفة عند ائمتها ودعاتها ( ١٣ ) وتتخذ العقائد الفلسفية ، والحكم والاساطير الرمزية ، حجابا يدفع عن اعتقادها الظنون بمخالفة دستور الحكم فى حرية الاعتقاد ، كما حدده قول عبد الملك بن مروان : « أنا احتمل كل لعبة ، الا نصب راية ، وانتحال دعوة ، وصعود منبر » .

مثل هذه الاحداث والمواقف أصبحت مصدرا من مصادر الغضاضة والحذر من عيون الدولة وعمالها . وأصبح لابد لها من استحداث الحلول العملية والنظرية ، واستلهام ضروب التقية بالعقائد الفلسفية ، التى عولت عليها الفرق والمذاهب المعارضة فى آرائها الدينية ، وحملتها على تأويل النصوص التى تثير الافتتان ، والتى استهدفت أساسا أغراضا سياسية حول اقرار شرعية الحكم والخروج عليه ، حتى أشاعت الخلط بين التفكير السياسى والاجتماعى وبين التفكير الدينى .

فلا فصل بين الدين والسياسة حيث كان الواقع فى الوطن العربى الاسلامى يفرض « التقية » بالدين درءا لعواقب الظهور بالسياسة فى مواجهة الحكم الثيوقراطى من جانب ، ولعدم الوضوح الذى يفرضه هذا الواقع على النشاط السياسى فكرا وعملا من جانب آخر . وحيث كانت الظاهرة العامة فى الحياة الاسلامية من هذا العصر – فى أعقاب الخلافة الرشيدة – هى فقدان الحرية فى التفكير السياسى ، على الوجه الذى أوضحناه . وكانت هذه الحرية ضرورية ولاشك فى التفكير والممارسة لكل فكر سياسى يريد أن يخرج عن نطاق الغيبيات والأساطير والخوارق ( كليلة ودمنة ، ورسالة الحيوانات لاخوان الصفاء ) (١٤) أو النصائح ( الأدب الكبير والأدب الصغير لابن المقفع ) والأخلاقيات والسياسات النفسية ( تهذيب الأخلاق لمسكويه ) وأعمال اليوتوبيا ( حتى ابن يقظان لابن سينا وابن طفيل ) ومحاولة تجسيد الأحكام الشرعية فى دولة مثالية بعيدة عن الواقع ( الأحكام السلطانية للماوردى وأبى يعلى ) ، التى عجت بها الكتب الاسلامية – المنقولة والمحدثة – ، وأن يرفض الاذعان للحكم الجائر ، ولا يتقى الطريق الى مقاومة الظلم ، ما دام يستهدف التغيير وطلب الحكم .

وتأصل هذا المزج والخلط بين قيم الدين ومفهوم السياسة لدى الشعوب السامية عامة ، وفى الحياة العربية الاسلامية بصفة خاصة ، فى أن الدين ( بكسر الدال ) قد أصبح يأتى لغة واصطلاحا لمعان شتى تشمل كل مظاهر الحكم والسلطان . فالدين يقام للطاعة (١٥) والجزاء ، وأستعير للشريعة . والدين يعنى القضاء «ولا تأخذكم بهما رأفة فى دين الله » ومنه يأتى « بيت الدين » بمعنى مكان الحكم ومركز القضاء ، كما يعنى الملة « ورضيت لكم الاسلام دينا » . وقالوا « الدين السياسة ، والديان السايس ، يقال دانة أى ساسة » كما جاء فى الحديث الشريف « المؤمن من دان نفسه » أى ساسها (١٦) .

وليس هنا مجال الاستطراد فى اضافة هذه المعانى أو الدخول فى الأقوال الراجحة والمرجوحة لأحكام هذا الباب ولا سيما فى البحث حول ظهور « السياسة الشرعية » فى عصر تغلب المغول على ديار الشام ، وقدوم الوافدية منهم الى مصر وسكناهم « اللوق » على عهد الظاهر بيبرس ، فقضى لهم فى بعض الأحكام بالمصلحة والفراسة ، وبسطوها على ترجيح العقل وعدم مخالفة تكاليف الشرع ، حتى ضاق قوم بالتوسع فى الأحكام بالسياسة والبحث فى مسائلها كى لا تكون ذريعة الى المظالم ، وقصور الفهم عن ادراك رخصة الشرع الشريف وخرج فقيه جليل كابن نجيم المصرى فى آخر كتاب الحدود من البحر الرائق يعلن محجته بقوله : « ولم أر فى كلام مشائخنا تعريف السياسة » . ونفى المقريزى فى باب السياسة من الخطط أن تكون الكلمة عربية ، وردها اصطلاحا واشتقاقا الى « ياسة » أحكام المغول ، حتى أضاف اليها العرب السين فغدت « سياسة » ؟!

مجمل القول ، أن الدارس لتاريخ الفكر الاسلامى يرى الدين والسياسة وجهى عملة واحدة فى عصور الحياة العربية والاسلامية العامة ، وأن نفاذ الثقافات والدعوات الأجنبية الى أحدهما قد أصبح وسيلة مرنة لخدمة الوجه الآخر ، بل وسيلة الى « التقية الضرورية » التى تستخدم العقائد والأفكار والخوارق التى غصت بها ديانات الشرق القديم طورا ، ودقائق المشكلات الفلسفية التى اختلطت بالمباحث الكلامية طورا آخر ، لاخفاء أفكارها وأغراضها السياسية .

فالدعوة الى الجبرية السياسية تسترت بالدعوة الى الجبرية الدينية التى لقنت الناس أن الخلافة الاموية قدر الهى لا منازعة فيه . والدعوة القدرية الى ما يقتضيه الاختيار وحرية الانسان قد أصبحت تخفى وراءها عند الزيدية – ان لم يكن عند المعتزلة أيضا – دعوة الى الانقضاض بالثورة والخروج بالسيف . والدعوة الى الاعتصام بالمهدية فى الفكر الشيعى ، والاكتفاء بطاعة امام منتظر – غائب أو مستتر – هى على خيالها الناهل من تراث الفرس ومذاهب الشرق القديم ، دعوة منطقية الى التزام « التقية » ، والرضا بالامامة الفعلية ، ينفذ من خلالها الدعاة الى السيطرة على الاتباع ، واستغلالهم فى مطامعهم السياسية .

## المصادر الفكرية للرسائل :

ولا شك أن الأحداث السياسية والانقلابات الاجتماعية التى عاصرها مفكرو الاسلام ، قد أصبحت مصدرا من مصادر تفكيرهم ، وموضوعا أساسيا من الموضوعات التى التحمت فيها الثقافة العربية وحضارة الاسلام بالفلسفات الغريبة ، والأفكار التى عارضت – ان لم تكد – للاسلام السنى ، وأرادت أن تسلك مسلك الثورة عليه .

ولعل رسائل اخوان الصفاء تثبت من خلال الدراسة المتأنية الواعية لنصوصها ، ومن خلال مقارنتها برسائل ومجالس ومناظرات دعاة الفاطميين المعاصرين لها ، أو السابقين عليها ، بحكم القول السائد أنها قد وضعت فى مرحلة الاستتار ، فى القرنين الثالث والرابع الهجرى ، تثبت انها تنتسب لهذه الفلسفات والعقائد التى اتصلت بالفكر الاسلامى وامتزجت بمكوناته ، حتى أصبحت فى عقائد أصحابها وجهين لحقيقة واحدة . تقول الرسائل : «واعلم أيها الأخ أننا لانعادى علما من العلوم، ولا نتعصب على مذهب من المذاهب ، ولا نهجر كتابا من كتب الحكماء والفلاسفة مما وضعوه والفوه فى فنون العلم ، وما استخرجوه بعقولهم وتفحصهم من لطيف المعانى . واما معتمدنا ومعولنا وبناء امرنا فعلى كتب الأنبياء صلوات الله عليهم أجمعين ، وما جاؤوا به من التنزيل ، وما القت اليهم الملائكة من الانباء والالهام والوحى » (١٧) وفى موضع آخر : « وذلك أن العمل بالشريعة الناموسية ، والقيام بواجب العبادة فيها ، ولزوم الطاعة لصاحبها ، اسلام ، والعمل بالعبادة

الفلسفية الالهية ( الاقرار بتوحيد الله عز وجل ) ايمان • ولا يكون المؤمن مؤمنا حتى يكون مسلما • والاسلام سابق على الايمان كما قال الله تعالى على لسان رسوله صلى الله عليه وسلم مخاطبا الاعراب المنافقين من أهل الشريعة الذين كانوا يظهرون الايمان ويكتمون النفاق قالت الاعراب « آمنا قل لم تؤمنوا ولكن قولوا أسلمنا ولما يدخل الايمان فى قلوبكم » (١٨) وضربوا بسقراط الحكيم مثلا فى توافر شروط الايمان وخصال المؤمنين ، وهو الرضاء بالقضاء والقدر : « وذلك ان هذا الحكيم أوجب عليه القاضى القتل بشهادة العدول ، وانه واجب عليه القتل بشبهة دخلت على القوم ، فانقاد سقراط للقتل طيبة به نفسه » • (١٩)

سئل أبو حيان ، فى الامتاع والمؤانسة ، عن شيخهم زيد ابن رفاعة فقال : « هناك ذكاء غالب ، وذهن وقاد ، ويقظة حاضرة ، وسوانح متناصرة ، ومتسع فى فنون النظم والنثر ، مع الكتابة البارعة فى الحساب والبلاغة ، وحفظ أيام الناس ، وسماع للمقالات ، وتبصر فى الآراء والديانات ، وتصرف فى كل فن : اما بالشدو الموهم ، واما بالتبصر المفهم ، واما بالتناهى المفحم •• وقد أقام بالبصرة زمانا طويلا ، وصادف بها جماعة جامعة لأصناف العلم وأنواع الصناعة ، منهم أبو سليمان محمد بن معشر البيستى ، ويعرف بالمقدس وأبو الحسن على بن هارون الزنجانى ، وأبو أحمد المهرجانى والعوفى وغيرهم ، نصحهم وخدمهم • وكانت هذه العصابة قد تآلفت بالعشرة ، وتصافت بالصداقة ، واجتمعت على القدس والطهارة والنصيحة ، فوضعوا بينهم مذهبا زعموا انهم قربوا به الطريق الى الفوز برضوان الله والمصير الى جنته ، وذلك انهم قالوا : الشريعة قد دنست بالجهالات ، واختلطت بالضلالات ، ولا سبيل الى غسلها وتطهيرها الا بالفلسفة ، لأنها حاوية للحكمة الاعتقادية ، والمصلحة الاجتهادية •

« وزعموا انه متى انتظمت الفلسفة اليونانية والشريعة العربية فقد حصل الكمال • وصنفوا خمسين رسالة فى جميع أجزاء الفلسفة : علميها وعمليها ، وأفردوا لها فهرستا ، وسموها رسائل اخوان الصفاء وخلان الوفاء ، وكتموا أسماءهم وبثوها فى الوراقين ، ولقنوها للناس ، وادعوا انهم ما فعلوا ذلك الا ابتغاء وجه الله عز وجل وطلب رضوانه ، ليخلصوا الناس من الآراء الفاسدة التى تضر النفوس ، والعقائد الخبيثة التى تضر أصحابها ، والأفعال المذمومة التى يشقى بها أهلها ، وحشوا هذه الرسائل بالكلم الدينية والأمثال الشرعية والحروف المحتملة والطرق الموهمة •

• « •• وهى مبثوثة من كل فن نتفا بلا اشباع ولا كفاية ، وفيها خرافات وكفايات وتلفيقات وتلزيقات ، وقد غرق الصواب فيها لغلبة الخطأ عليها •• ظنوا انهم يمكنهم أن يدسوا الفلسفة ــ التى هى علم النجوم والأفلاك والمجسطى والمقادير وآثار الطبيعة ، والموسيقى التى هى معرفة النغم والايقاعات والنقرات والأوزان ، والمنطق الذى هو اعتبار الأقوال بالاضافات والكيفيات ــ فى الشريعة ، وأن يضموا الشريعة للفلسفة » •

ففى الرسائل تبدو فلسفة الحكمة اليونانية ممتزجة بسنة الشريعة والوحى الاسلامى (٢٠) ، معتمدة فى ذلك على تأويل الآيات القرآنية والاحاديث النبوية ، وأقوال الائمة ودعاتهم ــ مزجا بين الشريعة والاستدلال ، أو رغبة فى التوفيق بينهما لصالح الدعوة الاسماعيلية • كما تجمع الرسائل فى مواضع كثيرة بين تعاليم الانبياء ، ابراهيم ويوسف والمسيح ومحمد ، عليهم صلوات الله وسلامه ، وبين أقوال الفلاسفة الحكماء ، كسقراط فى المحاورات ، وفيثاغورث فى الرسالة الذهبية ، وبلوهر فى حديث الملك لوزيره (٢١) !! بل تبدو الشبهة أكثر وضوحا لدى روايتهم للحديث الغريب : « أنا أرسطا طاليس هذه الأمة » (٢٢) أو قولهم : « فقد روى أنه ذكر فى مجلس النبى ، صلى الله عليه وسلم ، أرسطا طاليس فقال النبى عليه السلام : « لو عاش حتى يعرف ما جئت به لاتبعنى على دينى » • (٢٣)

ومن ذلك أيضا ، نرى استخدامهم فى الرسائل فكرة الروح فى مقابل العقل فى تحصيل المسائل الالهية ، وذمهم للمعتزلة « طائفة من المجادلة » ــ على الرغم من علاقتهم بأصول الاعتزال ــ هو ثمرة مقالات هرميس فى التوحيد ، التى تأثر بها النصرانية ، واستعان بها المشتغلون بالدراسات الهيلينية ، واعتنقها الشيعة ، وخاصة فيما يتعلق بالسر الموضوع بينهم ، الذى لا يطلع عليه أحد غيرهم • وكذلك فكرة « السرب » أو السرداب الذى يختفى فيه الامام الغائب عند الشيعة الامامية والامام المستور ــ ولكنه قائم ــ عند اخوان الصفاء الاسماعيلية وفكرة « اللوح المحفوظ » التى عبر عنها دعاة الفاطميين فى سجلاتهم ، و « دورات التاريخ والسنين » التى يقوم على كل دور منها على رأس كل ألف سنة « نبى ملك عالم مستخرج مبتدع » أو مهدى منتظر ، هو الامام الاسماعيلى المستتر ، أو « السوبرمان » المخلص والمنقذ والقائد السياسى الملهم ، المعبر عنه فى الرسائل « بسيد اخوان الصفاء المؤيد بوسع الطاقة فى المعارف » :

**تقول الرسائل : « ومن الشيعة من يقول ان الأئمة يسمعون النداء ويجيبون الدعاء ، ولا يدرون حقيقة ما يقرون به وصحة ما يعتقدونه • ومنهم من يقول ان الامام المنتظر مختف من خوف المخالفين ، كلا بل هو ظاهر بين ظهرانيهم يعرفهم وهم له منكرون كما قيل :**

**يعرفه الباحث من جنسه وسائر الناس له منكر(٢٤)**

واستفاد الاخوان من تعاليم هرمس فى حساب السنين والازمان ، وعلم الفلك والنجوم ، وتمدين المدائن وتعليم العلوم والصناعات • وجاء ذكره مرارا باسم هرمس ــ ادريس بما يفيد تأكيد الجانب الدينى والروحى لهذه التعاليم التى تتسق مع صميم الروح العربية الاسلامية ، فى مواجهة الدهريين والزنادقة وأصحاب العقائد الوثنية (٢٥) •

ولعبت الآراء الغنوصية بألوانها الزرادشتية واليهودية وآثارها فى الأفلوطينية المحدثة والفثيا غورية الجديدة دورها فى وضع هذه الرسائل • فعن طريق الفكر الغنوصى فى استشراف آفاق المعرفة الوجدانية ، والتأمل والتوسل بنوع من الكشف الباطن لا يستند الى الاستدلال والبراهين العقلية أراد أصحاب الرسائل أن يثبتوا معرفة الائمة بعلوم باطنية لا يعرفها الا هم ، لأنهم أصحاب الولاية المخصوصة ، وأهل بيت الرسالة •

**« ان للكتب النبوية تاويلات وتفسيرات غير ما يدل عليه ظاهر ألفاظها ، يعرفها العلماء الراسخون فى العلم • فليسأل الملك أهل الذكر » « لأن أكثر كلام الله تعالى وكلام انبيائه واقاويل الحكماء رموز لسر من الاسرار مخفيا عن الأشرار ، وما يعلمها الا الله تعالى والراسخون فى العلم • وذلك ان القلوب والخواطر ما كانت تحمل فهم معانى ذلك ، ولهذا قال عليه الصلاة والسلام « كلموا الناس على قدر عقولهم » ، وافشاء سر الربوبية كفر (٢٦) •**

وعقد الاخوان لفلسفة الفيض الأفلوطينية ــ وأن نسبوها الى فيثاغورث (٢٧) عدة مواضع من رسائلهم • فلكل موجود سبب وجد عنه ، حتى ترتد سلسلة المعلمين والائمة الى معلم واحد في النهاية ، هو الله عند الأنبياء ، والعقل الاول عند الفلاسفة ، ومهما يكن السبب الذى التمس الأخوان من أجله الأخذ بنظرية الفيض ، فقد وصل بها أخوان الصفاء الى أفظع النتائج • فالفيض دائم وباق ومستمر لتسلسل الرياسة فى ذوى الرياسة » (٢٨) ولم تغلق دائرته على الاطلاق ، بمعنى أن محمدا صلى الله عليه وسلم لم يكن فى مذهبهم هذا خاتم الأنبياء ، ولا آخر من يمثل الوحى الالهى •

فاذا أضفنا الى ذلك ، كيف أنأخوان الصفاء قد اتخذوا فلسفة فيثاغورث ، وبراهين مدرسته العددية والهندسية ، أساسا لفلسفتهم الدينية ، حتى أصبح علم العدد فى نظرهم علما اليها له اهميته فيما يتعلق بمسألة الامامة والمدينة الفاضلة (٢٩)،وقوام كل فلسفة تتصل بالعقيدة وعلم التأويل كما انهم اتخذوا التناسخ فى الموجودات ، أساسا لمعرفة التأويلات الخفية او الجهل بها ، لعرفنا الى أى مدى ابتعدوا فى صورتهم الفلسفية عن روح الاسلام ، وانتهوا الى مذهب فى المعرفة يتصل بالغنوصيات المتعددة ، وبخاصة غنوص الفيثاغورية والافلوطينية المحدثة • « واعلم أن للكتب الالهية تنزيلات ظاهرة هى الالفاظ المقروءة المسموعة ولها تأويلات خفية باطنة ، وهى المعانى المفهومة المعقولة •• فمن وفق لفهم معانى الكتب الالهية •• فان تلك النفوس هى التى اذا فارقت الجسد ارتفعت الى رتبة الملائكة التى هى جنات لها •• ومن لم يرشد لفهم تلك المعانى ، ولا اجتهد فى العمل بسنة الشريعة ، ولا الدخول فى أحكامها ، ولا الانقياد لحدودها ، فان تلك النفوس اذا فارقت الجسد انحطت الى البهيمية التى هى دركات لها ، وهاوية تهوى فيها ، كما قال تعالى : « لها سبعة أبواب لكل باب منهم جزء مقسوم » • والى هذا أشار بقوله : « فأما ان كان من المقربين فروح وريحان » الى قوله : وتصلية جحيم » (٣٠) على ان الرسائل ، وقد ضمت كل هذه الأفكار المتناثرة بين طياتها ، وعلى اختلاف مضامينها وما بها من تناقضات عقائدية أو فلسفية ، تبدو كعمل جماعى فريد يندر أن يوجد مثله فى التاريخ الاسلامى كله • فهو لا يبدو كمجموعة مفككة الأواصر ، بل كدائرة معارف ذات هدف واضح ، وتخطيط محكم ، لجماعة من البشر بدافع من عقيدتهم الدينية والسياسية التى تأصلت فى نفوسهم وأخذت عليهم مشاعرهم ، فارادوا أن يمهدوا لتغيير الأوضاع السياسية والاجتماعية المحيطة بهم ، بأن يستبدلوا « مملكه الأرض » أو « دولة أهل الشر » بأوضاع جديدة هى فى نظرهم « مملكة الله » أو « دولة أهل الخير » ، وان شئت فقل « المدينة الفاضلة » التى يمكن ان تحقق السعادتين : سعادة الدنيا وسعادة الآخرة •

على أن الرسائل وان عرفت بكونها تجمع بين المعارف الفلسفية والعقائد الايمانية فنادرا ما نظر اليها على انها رسائل سياسية ، وأحد هذه الأسباب أن جزءا يسيرا جدا من الرسالة الجامعة هو الذى يعالج أمورا سياسية عملية (٣١) وثانيها انه مما يثير الدهشة أن هذه الموسوعة الجامعة للعلوم والمعارف بأسرها ــ كما عرفت فى القرن الرابع الهجرى العاشر الميلادى ــ ليس من بينها رسالة خاصة فى علم السياسة بصورة حقيقية(٣٢) كالذىعرض لهبعض معاصريهمولاسيما المعلم الثانى الفارابى ( المتوفى سنة ٣٣٠ هـ ــ ٩٥٠ م ) ، حتى قال البعض ان اخوان الصفاء لم يكن لهم كثير اهتمام بالنشاط السياسى ، ومن ثم لم يكن لهم برنامج للعمل السياسى ، أو فلسفة تستهدف مضمون السياسة بالمعنى الصحيح ، وذلك على الرغم من ان بعض اتباعهم كانوا من بين الثوار العاملين من أجل الوصول الى السلطة السياسية ، أو ان شئت فقل من بين الذين خاضوا غمار الصراع السياسى ضمن القوى السياسية المتناحرة فى ذلك العصر •

على اننا لو طرحنا مضمون هذه الرسائل جانبا ، فان الظروف التاريخية والاجتماعية التى أحاطت بجمعها وتأليفها ــ بالاضافة الى ما قدمناه من مفاهيم استوثقت من نصوص الرسائل المتناثرة ذاتها ــ لتؤكد أنه كان للاخوان فى وضع هذه الرسائل أهداف سياسية ، الامر الذى يثير تفسير كتاباتهم ورسائلهم تفسيرا سياسيا مضمونه ثلاث قضايا رئيسية ، أولها تصور البيئة ونقد الظروف الاجتماعية والاقتصادية ، وثانيها تناول الفرضيات الفلسفية والأسس النظرية لفلسفة الاخوان المثالية والاجتماعية على حد سواء ، وثالثها وعلى ضوء هذه الفلسفة المثالية والواقعية لرسائل الاخوان تناول مفهوم الدولة المثالية التى يأملها الاخوان ، وانعكاسها على التجارب العملية لدولة الواقع الفعلى ــ دولة اهل الشر ــ ومفاهيمها السياسية فى صدد نظرية الخلافة والامامة ، ونظراتهم فى المفاهيم السياسية للحياة الاجتماعية من خلال مفهوم واضح لماهية الاجتماع السياسى بين البشر ، وهى النظرية التى سبقوا بها غيرهم من كتاب المسلمين أمثال ابن تيمية فى مطلع منهاج السنة وفى كتاب الحسبة ، وامثال ابن خلدون فى مقدمته عن أحوال البشر والعمران الاجتماعى والسياسى •

**نقد الواقع السياسى والاجتماعى :**

فهناك فى الرسائل ما يشير الى أن جماعه الاخوان كان لهم اهتمامهم الشديد بالاحوال الاجتماعية ، وأنهم كانوا يحرصون من خلال نقد تلك الاحوال على تمحيص جوانب الافلاس الروحى والسياسى فى المجتمع ، ويردونه الى الأسباب الاجتماعية والاقتصاديه ، والتناقض فى ظروف الطبقات الاجتماعية ، دون أن تفهم بمعزل عن الافتراضات الفلسفية أحيانا ، والرموز التى كانوا يستخدمونها اشارة الى المعنى الباطن ، بحيث أصبحت تعاليمهم عرضة لكثير من التفسيرات المتناقضة فى أغلب الأحيان • فمما لا شك فيه أنه كان لكتاب هذه الرسائل من خلال ما ورد بها من فقرات متعددة ادراكهم الشديد لأسباب وبواعث هذا الافلاس الروحى فى ظل الحكم السياسى القائم • كما كان لهم حرصهم الشديد على محاولة اجراء الربط بين وعى الانسان وارادته التى تساهم فى تحقيق حريته ، والتعبير عن المثل العليا النبيلة التى عبرت عنها الرسائل ــ كما جاءت فى تعاليم الانبياء والفلاسفة ــ وبين التنشئة السياسية للشباب وصغار السن من أجل دفعهم والتعويل عليهم فى انشاء مؤسسات سياسية (٣٣) أكثر صلاحية واتساقا مع المحيط الاجتماعى والطبيعى •

فجماعة الاخوان ظهرت وترعرعت خلال احدى المراحل التاريخية الحاسمة من تاريخ الاسلام عندما كان المجتمع الاسلامى يواجه نوعا من الصراع الذى يهدد حياته السياسية والاقتصادية والأخلاقية ،وتتناحر فى داخله الطبقات الاجتماعية وتتفاوت اطره الثقافية والتربوية، فاخذ الاخوان يربطونبين هذه الأحوال التى يتغلب فيها أهل الشر على البلاد وبيناستتار أئمة أهل الهدى وأصحاب دعوة الحق • ولهذا اخذوا يتعاونون مع الاسماعيلية كحركة متطرفة راديكالية تناوىء الخلافة العباسية فى القرن الرابع الهجرى ( العاشر الميلادى ) ، ان لم يكونوا منها او من بين أصحابها •

وهكذا ظهر في الرسائل تحليل سياسي عن مضمون الطبقات الاجتماعية وأقسامها الداخلية ، وان لم يكن من بين اهداف هذا التحليل خلق مجتمع لا طبقي هو ابعدما يكون عن فكرة العصر وظروفه . كما أصبح يشغل كتاب الرسائل أخلاق الناس وطبائعهم وصفاتهم . فالتجار لا يشغلهم الا جمع المال يضنون به على انفسهم ويمنعون الفقراء حقوقهم . واصحاب الدواوين يستغلون ذكاءهم وطول ألسنتهم في نشر الخصال الرديئة . والوزراء والحكام يتصفون بالسفاهة والجهالة . والفقهاء والقضاة لا حساب عندهم للحق أو العدالة والخلفاء خير ما فيهم فاسق ظالم دفعا للفتنة واتقاء لاضطراب أمور الدولة (٣٤) .

وليس من شك في أن هذه الأسباب والدواعي كانت تبطن ما كان عليه العرب والمسلمون من استعداد للفرقة والاختلاف والتناحر، كما ساعد في اظهار هذا الخلاف وتعجيله وتقسيم الأمة الى فرق دينية وأحزاب سياسية متباينة ، لكل منها مقالاتها في الدين والكلام والفلسفة السياسية . كما كان الخلفاء والأمراء ينصرون فريقا على فريق حتى نشأت المحن ، وعادت الفرق الى تناول السياسة العملية ، وانشاء التنظيمات السرية ، أو اللجوء الى القوة والخروج بالسيف. ففرق تدافع عن نفسها بحد السيف، كما رأينا حال القرامطة يغيرون على العراق، ويعترضون الحجيج، ويهجمون على مكة. وأخرى تقيم الدعوة بقوة الدليل ، وتعتمد على الأسرار المغيبة والوسائل المحجبة ، حتى قيل في الفرق الباطنية ، والدعوة الاسماعيلية التي اقامت دولة العبيديين في مصر وشمال أفريقية ، أنها اعتمدت على رسائل الدعاة ومكائدهم أكثر مما اعتمدت على السيف في ساحة القتال .

ومن المعلوم أن فرقة الاسماعيلية كانت في نفس الوقت ، الى جانب كونها حركة سياسية تسعى الى السلطة ، حركة دينية فلسفية اجتماعية سياسية تجتاح اقاليم الخلافة العباسية ، وتحالف معظم مفكري الاسلام المضطهدين في ذلك العصر ، خاصة من الفرس غير ذوي الميول الارثوذكسية المؤيدة للخلافة السنية العباسية ، وهم الذين تعاطفوا سرا حول هذا المشروع الفكري في اللحظة المناسبة لتأليف الرسائل في فترة القلاقل السياسية والاجتماعية المشار اليها .

وغني عن البيان أن نشوء هذه الحركة الفكرية ، وان شئت فقل السياسية أيضا ، في منطقة يسيطر عليها حكام أهل السنة أو الشيعة البويهيين من أعداء الفرقة الاسماعيلية ليس أمرا غريبا ، لأن هذه الحركة حين ظهرت قد ظهرت في بؤرة مؤججة للصراع وحركات الاضطهاد والثورة الفكرية ألا وهي منطقة البصرة التي كانت تعج بمختلف التيارات الفكرية والحضارية والتي انهارت امام جيوش الخلافة العباسية فيها عناصر البيئة الحضارية التجارية والزراعية والحرفية حتى لم يبق الا عناصر الثورة الفكرية يحمي تراثها جماعة أخوان الصفاء على وجه التحديد والتخصيص (٣٥) .

ألم تر كيف كان مسجد البصرة يعج بمختلف هذه الفرق والتيارات الفكرية ، وتأتلف فيه مجالس المناظرة الكلامية منذ أيام هشام بن عبد الملك ، واعتزال واصل بن عطاء الحسن البصري وقد جلس معه نفر من أصحابه يبحثون في الوعد والوعيد ، ويقررون أن فاعل الكبيرة ليس بمؤمن ولا كافر ، وأنهم لا يقبلون شهادة علي ومعاوية على باقة من البقل . وألم تر كيف انتشرت هذه الفرق والمناظرات الجدلية ، الفلسفية والدينية . والسياسية منها ، في حواضر المسلمين على عهد العباسيين ، فرأينا الكلام يشتد نضوجه ، والثورات الفكرية العنيفة تملك الحياة العملية وتصرفها كما تشاء ، حتى أوقعت الفتنة بين أهل بغداد أنفسهم في القرن الرابع وما بعده .

بل ألم تر كيف كان الناس يتسامعون الى أمر مكتوم يسير به دعاة الفاطميين منذ رأينا الاسماعيلية يؤسسون دولتهم بأفريقية ومصر ، وأن من دخل في هذا الأمر لم يظهره ولا شيئا منه ، حتى أصبحوا يلقبون « بالاخوان الكتابيين » على حد تعبير القاضي النعمان في كتاب افتتاح الدعوة . وأن أبا العلاء حين رحل من الشام الى بغداد كان يختلف الى ندوة عبد السلام ابن الحسين البصري في جماعة يتداعون بأنهم « اخوان الصفاء» اذا دعا الواحد منهم الآخر قال يا أخانا ، وكأنهم أعضاء مجمع سري ، ولاسمهم دلالة خاصة على أمر يشيع لفظه بين الناس ولا يعلمونه . وفيهم يقول أبو العلاء :

| | |
|---|---|
| واذا أضاعتني الخطوب فلن أرى | لوداد اخوان الصفاء مضيعا |

هذه الحقيقة في حد ذاتها هي على جانب كبير من الأهمية السياسية ، أو هي على جانب كبير من الأهمية في تفسير بعض جوانب الرسائل تفسيرا سياسيا ، حتى ليصبح القول بأن في الرسائل مادة علمية كافية للحكم على أهميتها ـ ان لم نقل مضمونها وأهدافها ـ السياسية ، على الرغم من تناثر هذه المادة وعدم وضوحها أو دقتها في بعض الأحايين .

ومن قبيل ذلك أيضا أن التقسيمات الطبقية التي يشير اليها الاخوان ليست من قبيل الطبقات الاجتماعية المعهودة في عصرنا الحالي والمعروفة بانتماءاتها الفكرية أو أصولها الاجتماعية والاقتصادية . فضلا عن أن كتاب الرسائل كانوا كثيرا ما يلجأون الى الاشارات والرموز واستخدام المعاني الباطنية غير الظاهرة دفعا للشبهة واتقاء للسلطة . ولكن ليس هناك من شك في أنه كان لكتاب هذه الرسائل من خلال ما ورد بها من فقرات متعددة ورموز تعكس حالة الارهاب الفكري ، حرصهم على اجراء تحليل منهجي دقيق وفق ما جاء بها من فقرات تعرض للظروف والأحوال الاجتماعية ، من خلال فلسفة سياسية تحاول أن تغطي الى أبعد مدى مسائل أكثر عمقا في طبيعة الانسان وعلاقته بالمحيط الاجتماعي والطبيعي ومدى صلاحية وديمومة المؤسسات السياسية والاجتماعية في حكم هذه العلاقة .

من ثم ، فان محاولة استخلاص تقييم لهذه المحاولة الفكرية والعلمية معا من جانب أصحاب الرسائل تذكرنا بمحاولة مشابهة للفلاسفة المثاليين الفرنسيين الاجتماعيين في القرن الثامن عشر أمثال ديدرو ودالامبير وغيرهما ممن عكفوا على تأليف دائرة معارف علمية واجتماعية وفلسفية أرادوا أن يبثوا فيها أفكارهم الانتقادية ، وأن يهاجموا من خلالها فكرة السلطة السياسية المطلقة التي تسلب المواطنين حقوقهم الأساسية .

## الفرضيات الفلسفية :

ولعل الاشارة الى المبادىء والنظريات الفلسفية لا تغلق الباب دون الوصول الى حكم استنباطي عام على الآراء السياسية والاجتماعية لأصحاب الرسائل ، سواء كان ذلك من خلال نظريتهم الثنوية في ازدواج الطبيعة الانسانية المادية والروحية. فهذه النظرية تعتبر احدى المبادىء الأساسية لفلسفة الاخوان ، واعتقادهم بالحركة والتغيير كعملية متصلة تدفع الى التقدم ،

لا فى الظواهر الطبيعية فحسب ، ولكن فى العلاقات الاجتماعية والسياسية أيضا . هذه الحركة التى كانت موضع مناقشة فى مناسبات متعددة فى الرسائل ، بهدف التركيز على أن الاستقرار ليس الحالة الطبيعية للموجودات ، وان الحركة والتغير أساسيان للحياة الطبيعية للموجودات ، وان الحركة من اجاباتهم غير المباشرة فى مباحثهم عن « الأكوار والأدوار » أو اقترانات النجوم فى دوراتها ، (٣٦) هى ذات مفهوم خاص فى فهم المضمون السياسى للرسائل .

فعندهم أن التغيرات الاجتماعية التى تحدث عن طريق الانقلابات والثورات والتى قد تظهر فى حالة فوضى وأحداث عمياء لا معنى لها ، قد تتطور فى الواقع الى دورات متلاحقة منتظمة لعناصر التقدم والانهيار الذى لا يهدأ ولا يلين فى تاريخ الانسانية (٣٧) .

ومن ثم كان مفهوم التغير الثورى وتبشير أعضاء الجماعة بقرب زوال دولة أهل الشر وانبثاق دولة أهل الخير ، له مكانه المميز فى هذه الرسائل دون غيرها من المؤلفات الاسلامية التى أشارت الى هذا المفهوم أو عرضت الى بعض تفسيراته وعلله ودواعيه . فهم ولا شك كانوا أوضح وأكثر واقعية وتفهما واستبشارا وتفاؤلا من نظرية كنظرية ابن خلدون فى أعمار الدول ، والتى لا تعدو أن تكون نظرية سوفسطائية غير واضحه المعالم تحمل كثيرا من اللغو والتكرار فى تفسير الآية القرآنية الكريمة من سورة آل عمران « وتلك الأيام نداولها بين الناس » . فقد كان اخوان الصفاء أكثر تحديدا فى مفهوم أعمار الدول ، ومعرفة أحوال الملوك والسلاطين وولاة الامور ، من خلال اقترانات النجوم . فالقرآن الأعظم ، ويكون كل تسعمائة وستين سنة ، هو القرآن الموجب لبعث الرسل ومجىء الأنبياء ونزول الوحى والنواميس ، وانتقال النواميس من دين الى دين ، ومن شريعة الى أخرى . والقرآن الأوسط ، ويحدث كل مائتين وأربعين سنة ، وهو الموجب لتبديل الملوك وانتقال الدول من بلد الى بلد ، ومن أمة الى أمة ، ومن قوم الى قوم . وهو الموجب أيضا لاضطراب بعض أمور الشرائع وظهور العبث والفساد . والقرآن الأصغر ، وهو الكائن فى كل عشرين سنة ، هو الموجب لتبديل الأشخاص على سرير الملك ، وما يحدث بسبب ذلك من الفتن (٣٨) .

وهكذا ، ومن خلال هذه النظرية ، تظهر عند الاخوان نظرية فى حتمية التغير الاجتماعى الذى يهدف الى الاصلاح وتقويم البنيان الاجتماعى والسياسى ، سواء فى ذلك أصحاب هذه النظرية من الاخوان الذين يرون حتمية هذا التغيير عن طريق قوى روحية ودينية ، أو عن طريق العصبية ( كما يراها ابن خلدون ) ، أو عن طريق الحتمية التاريخية ( كما هو الحال فى بعض الايديولوجيات الحديثة ) . فلا فرق بين هذا وذاك فى السلوك السياسى للدول والجماعات والافراد . ولكن الفارق الوحيد هو مدى مساهمة كل مدرسة من هذه المدارس المختلفة فى اعتبار أهمية المعرفة الانسانية والارادة البشرية ، ومدى تأثير كل منهما فى هذا المضمار لدفع عملية التغير الاجتماعى أو كبح جماحه . أما الاخوان ، فيكشفون فى الرسائل عن اتجاه يؤكد قدرة الانسان على تشكيل محيطه الاجتماعى . ذلك أنهم يضعون اعتبارا كبيرا للمعرفة وجهود نشر التعليم والتربية والتنشئة السياسية لجماعات الشباب — دون الشيوخ — من خلال هذه الرسائل ذاتها ، وما جاء بها من تعاليم وفلسفة موسوعية تهدف الى تكوين عقل البشر ، وأفراد الجماعة وكوادرها بصفة خاصة . هذا فضلا عن اعتقادهم بأن المعرفة ، وهى وظيفة امام أهل الخير ، هى أنبل وأجدى وأنفع مهنة للبشر ، لقوله تعالى « فاسألوا أهل الذكر ان كنتم لا تعلمون » (٣٩) بمعنى أن للاخوان فلسفة تربوية يمكن أن تتخذ شاهدا على هذا الاعتقاد الذى يركز على مجموعة العوامل الاجتماعية والسيكولوجية المتشابكة ، الى جانب « الجبلة » والطبيعة البشرية ، فى القدرة على التعليم ونشر المعرفة بين الأفراد ، — الأمر الذى يلعب دوره كعامل ايجابى فى التنظيم السرى لخلايا الجماعة .

فالاخوان يقسمون الناس الى ثلاث مجموعات أو طبقات : الصفوة ( الخواص ) ، والعامة ( العوام ) ، والطبقة الوسطى ( المتوسطون ) (٤٠) ولهذا تنقسم المعرفة عندهم الى ثلاث درجات ، كل منها تلائم مجموعة خاصة ولا تلائم الاخرى ، بخلاف علوم الدين التى تلائم كل هذه الطبقات أو الفئات والتى لها جوانب ثلاثة : الباطن والظاهر وما بينهما . وهذا التقسيم فى الرسائل ان دل على شىء ، فانما يدل على مفهوم اخوان الصفاء فى مساعدة كل طبقة أو فئة من هذه الفئات فى تثقيف نفسها ، ضمن حدود وقيود لا تخلخل التنظيم الهرمى للجماعة، واحتفاظها بالأسرار الخاصة بالصفوة أو خبايا الدين وغوامضه والمعانى الباطنية للأشياء .

وعندى ان كل ذلك متروك للاجتهاد ، ومرده الى العقل لا التقليد ، مما يشهد بفكرة الجماعة عن الارادة الانسانية ولا نرى للاخوان فى هذا الصدد موقفا أكثر وضوحاً واتساقا مع موقفهم السياسى المقول عنه من السلطة ، بأكثر من موقفهم هذا فى التعلق بارادة البشر ، ومعارضتهم المذهب التقليدى فى الايمان بالقدر ، الأمر الذى تلمحه فى تقسيمهم للأفعال الارادية وغير الارادية ، باسم القصد الأول والقصد الثانى .

فاذا كانت الفلسفة عند الاخوان ليست مجرد تأمل واستشراف ، ولكنها « الفلسفة أولها محبة العلوم ، وأوسطها معرفة حقائق الموجودات بحسب الطاقة الانسانية ، وآخرها القول والعمل بها يوافق العلم » ، فعندهم أيضا ان نسبة الصنائع والأفعال التى تجرى على أيدى العباد من البشر « لا تنسب الى البارى جل جلاله .. الا كنسبة أفعال الملوك حين يقال بنى فلان الملك مدينة كذا أو حفر نهر كذا ... اذا كان ذلك بأمرهم وارادتهم لا بكونهم تولوا الأفعال بأنفسهم أو باشروا الاعمال بأجسامهم » . هكذا كان حكم اضافة أعمال الأفعال الارادية ( القصد الثانى ) الى الأفعال القدرية أو أفعال الطبيعة المؤيدة بالقوة الالهية ( القصد الاول ) .. « واعلم أن الله تعالى غير محتاج فى أفعاله الى الادوات والآلات والأزمان والهيولى والحركات ، بل فعله الخاص به هو الابداع والاختراع اذ الاختراع هو الاخراج من العدم الى الوجود بحسب ما بينا فى رسالة المبادىء العقلية والأفعال الروحانية » .

وهكذا تتضح فكرة الانسان السياسى عند اخوان الصفاء من خلال فكرتهم من المعرفة وفكرتهم عما يباشر الانسان بنفسه ويكون مسئولا عنه من الافعال ، ولا نقول فكرة الارادة المطلقة للبشر التى لم يكن الى ظهورها سبيل فى هذا العصر الذى سيطرت عليه العقائد الدينية ، وأفكار الوحى والنبوة ، وضرورة الامامة أو الخلافة ، ليعرف الناس أعظم واجبات دينهم ، وقيام الاجتماع لحاجة مصلحتهم ، وانه لابد للاجتماع من « رأس » لأن الله تعالى أوجب الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر ، ولا يتم ذلك الا بقوة أو امارة ، وسائر ما أوجبه من اقامة أركان الدين ، « فالدين أس والسلطان حارس ، ومالا أس له فمهدوم » .

ونظرية الارادة عند الاخوان ، كأساس من أسس فلسفتهم

وحركتهم السياسية ، هى فى شقها الأعظم تكمن فى فكرة الاختيار التى ظهرت من قبلهم عند المعتزلة ، والذين رأوا فى معنى « العدل » أن الله خلق الانسان ، وخلق فيه قدرة تسبق الفعل ، يكون بمقتضاها مسئولا ان فعل خيرا جازاه ، وان فعل شرا عوقب بسببه ، فلو لم تكن للعبد حرية اختيار فعله لكان عقابه بسبب سيئة لا دخل له فيها ظلما .

وفى هذا الاطار رأى اخوان الصفاء أن المراد بالسياسة « هو صلاح الموجودات وبقاؤها على أفضل الحالات وأتم الغايات » (٤١) ومن ثم ، اذا ما أصبحت حرية الارادة هى من أسس النشاط السياسى المسئول ، فامكانية الاختيار بين مختلف الآراء هى الشرط المسبق لاستمرارية هذا النشاط الذى يركز فيه الاخوان فى تقسيماتهم للسياسة على أنواعها المختلفة من سياسة نبوية وأخرى ملوكية وثالثة عامية ، فالسياسة الخاصية والسياسة الذاتية (٤٢) ، بمعنى أن لها أبوابها ودروب معارفها المختلفة التى لا تتحد فى مفهوم موحد لماهية علم السياسة كما نفهمها فى العصر الحاضر . ولكن تقسيماتهم كانت بداية التقسيمات المعهودة التى عرفها كتاب مسلمون آخرون ، مثل ابن خلدون والمقريزى ــ تلك التى لم تخرج عن اطار الشريعة الاسلامية ، فى تقسيمها بين السياسة الظالمة والسياسة النبوية وان شئت فقل السياسة الشرعية .

## دولة أهل الخير :

أدرك الفلاسفة المسلمون ان تماسك الدولة « المدينة » منوطة بقوة عقيدتها من جانب ، وبمحاولة الاستدلال على هذه العقيدة بالبراهين المنطقية والأدلة الفلسفية من جانب آخر . وقد عكس الاخوان هذه السمة حينما عبروا عن أفكارهم السياسية بمصطلحات فلسفية دينية كما أشرنا من قبل ويتضح ذلك بصفة أخص حين يتعرضون لتصنيف العلوم ، ويجعلون من علم السياسة قسما من أقسام العلوم الالهية (٤٣) التى هى بدورها جزء من أجزاء الفلسفة ، حينما يربطون بين فكرة الامام كظاهرة سياسية وبين فكرة الفيض كمفهوم فلسفى من جانب ، وبين معنى الايمان والطاعة كمفهوم دينى من جانب آخر . أو حينما يتعرضون لبحث مسألة الخلافة ، حيث يميزون بين الامامة والخلافة الشرعية ( خلافة الله ) وبين السلطة القاهرة الفعلية ( خلافة ابليس ) تعبيرا عن تمييزهم بين الخلافة الشرعية وغير الشرعية . ويربطون بين فكرة الامامة ( الخلافة الشرعية ) وشروط الخلافة التى تعتبر أصلا من أصول الدين لا من فروعه ، وبين نظريات فلسفية كنظرية الانسان المطلق أو الانسان الكامل .

وهكذا نرى العقيدة الدينية تلعب فى التاريخ الاسلامى دورا مثيلا للدور الذى تلعبه الايديولوجية فى الفكر السياسى المعاصر ، بمعنى أن العقيدة الدينية قد استغلت للمحافظة على نظم معينة للحكم ومصالح الطبقات والأسر الحاكمة ، بدعوى المحافظة على العقائد والقيم الأخلاقية ومناهضة التيارات الثورية كما استغل الدين من جانب آخر كحافز للثورة وتكتيل قوى المعارضة للطبقات الحاكمة المسيطرة . فبالنسبة لاخوان الصفاء نراهم قد ضمنوا عقيدتهم الدينية ايديولوجية سياسية تحفز على حركة ثورية تسعى الى محاولة تغيير صورة المجتمع السياسى القائم آنذاك ، عن طريق اجراء تغيير عقلى فى المجتمع تمهيدا لتغيير النظام السياسى كله . ومن هنا كان سبيل الايمان بالفكر والتعليم ، وارادة التغيير لدى الأفراد ، وفى هيكل البنيان الاجتماعى للدولة القائمة .

ولعل أهم ما أثير فى صدد هذه السمة ، تعبيرا عن فكرة الدولة الدينية المثالية ، فى مصادرها الدينية والسياسية والفلسفية ، قد يفتح المجال لحوار هام فى المجتمع الاسلامى المعاصر ، بهدف تحديد موقف الدين الاسلامى من مسألة العلاقة بين الدين والدولة . وهو الحوار الذى بدأه من قبل بعض المفكرين الاسلاميين منذ أوائل القرن العشرين ، أمثال الشيخ محمد عبده والشيخ على عبد الرازق وغيرهما ، مع أو فى مواجهة الداعين الى فكرة العلمانية فى السياسة والحكم . واذا كنا لم نلمس نتائج ايجابية لهذا الحوار ، بدليل أن هذه القضية مازالت موضع الاثارة حتى الوقت الحاضر ، فى فكر العديد من الجماعات الدينية والقيادات السياسية ، حتى قيل بأن الدين الاسلامى برىء من أنظمة الحكم التى تعارفها المسلمون منذ قيام الخلافة القهرية ، وبرىء من كل ما هيأوا حولها من رغبة ورهبة ، ومن عز أو قوة . وأن هذه الانظمة التى عرفها التاريخ الاسلامى على مدى طويل منذ عهد الخلافة الرشيدة ليست الا من قبيل وظائف الحكم ومراكز الدولة . فكلها خطط سياسية صرفة ، لا شأن للدين بها ، فهو لم يعرفها ولم ينكرها ، ولا أمر بها ولا نهى عنها ، وانما تركها لنرجع فيها الى أحكام العقل وتجارب الأمم وقواعد السياسة .

## تحليل النتائج :

وأخيرا ، فلعل هذه الدراسة فى جانبها التحليلى ، تكشف عن جوانب جديدة فى الفكر الاسلامى الذى يعزو البعض قلة الانتاج السياسى فيه الى غلبة الصبغة الفلسفية والدينية التى تدعو الى عدم اثارة مواضيع يتدخل فيها الخيال السياسى ، وتقوم فيها مدن الاحلام المناقضة للواقع . بينما يبرز هذا البحث عدم اقتصار تصور الاخوان لمدن مثالية فاضلة عند حد الفكر والنظر بل انهم حاولوا تحقيق مدينتهم الفاضلة عمليا من خلال حركة سياسية هدفها نشر الدعوة السرية فى مختلف أقاليم الدولة ، وبين مختلف طبقاتها ، فى أطار خطة قوامها التشهير بالنظام القائم ، والتبشير بمدينة روحانية جسمانية فاضلة ، هى مدينة « أهل الخير » .

وغنى عن البيان ان الكشف عن هذا الخيال السياسى فى الفكر الاسلامى ، يتطلب من الباحثين ضرورة اللجوء الى دراسة الفرق المضطهدة ، والمفكرين المضطهدين الذين تبنوا وجهات نظر استبشارية غير استسلامية ، تنظر الى الواقع المتحرك بأنه شىء قابل للتغيير ، وأن الفجوة بين ما هو كائن وما يجب أن يكون هى فجوة واسعة يجب أن يتخطاها المضطهدون . ولكنهم ازاء سطوة النظام القائم يستترون بالتقية ، كما لجأوا فى كتاباتهم الى استخدام الرموز ، وعلم الحروف والاعداد والقصص الرمزية ، يستعينون بها على اخفاء ما يرون ضرورة اخفائه ، من آراء سياسية وأفكار ثورية . فمن أراد الكشف عن هذا الخيال السياسى والفكر الثورى فى الاسلام ، فعليه أن يرجع علاوة على رسائل اخوان الصفاء الى الكتابات الباطنية عند فرق الشيعة ، والصوفية والفلاسفة ، الذين استخدموا نفس المنهج الرمزى ، كجابر بن حيان والفارابى وابن سينا وابن طفيل وابن رشد والسهروردى المقتول ومحى الدين بن عربى ، وغيرهم ممن حلقت أفكارهم فى آفاق بعيدة من الخيال لاستخلاص الصورة المثالية لما يجب أن يكون عليه الفرد والمجتمع .

واذا كان أصحاب هذا الرأى يستثنون من مفكرى الاسلام وفلاسفته «الفارابى» باعتباره فى نظرهم النموذج الوحيد الذى يتمتع بمكانة خاصة ، ضمن القيود التى يتصورون

أنها كبلت الخيال السياسي في الاسلام ، فان أهمية دراسة رسائل اخوان الصفاء تتجلى في ابراز نماذج أخرى من الفلاسفة المسلمين الذين شكل الخيال السياسي محور فلسفتهم السياسية فتأثير اخوان الصفاء لم يقف عند حد عصرهم فحسب ٠ بل ان آراءهم التي تضمنتها رسائلهم ، قد تركت آثارها في كتابات كثير من فلاسفة ومفكري الاسلام ، الذين ظهروا قرابة عصرهم ومنهم الفارابي نفسه ٠

فالتنقيب في التراث الاسلامي ، وبصفة خاصة في جانبه الفلسفي ، وعند الفرق الاسلامية التي أخذت بمنهج الاستدلال المنطقي في بحوثها ، وبالقيم الفلسفية في حركاتها السياسية كفرق الشيعة عموما ، وفرقة الاسماعيلية خصوصا ، لابد وأن تبرز لنا نماذج كبيرة من هؤلاء الفلاسفة الذين وصلوا بالخيال الى آفاق بعيدة ، وصاغوا نظريات مفعمة بالخيال السياسي ٠ هذا بالاضافة الى أن مظاهر كبت العصور ، غالبا ما ساعدت على تأجيج نار الخيال السياسي لدى المفكرين والجماعات المضطهدة ٠

ولكن نظرا لحداثة الدراسات في هذا المجال ، فعادة ما يصعب على الباحثين تناولها في اطار منهجي محدد يؤدي الى نتائج دقيقة وحاسمة ٠ وتزداد الصعوبة بالنسبة لمن يبحث في موضوعات تتعلق بالقوى الاجتماعية التي اتخذت موقف المعارضة للأنظمة الحاكمة في التاريخ الاسلامي ، والتي تمثلت في حركات سرية ، وسخرت لخدمة أهدافها السياسية نظريات فلسفية ، كما هو حال جماعة اخوان الصفاء ٠

هذا فضلا عن أن موضوعات التاريخ الاسلامي قد اشتملت في عمومها على عرض لتاريخ الأسر والسلطات الحاكمة ولهذا ظلت معرفة حقيقة القوى المعارضة من خلال هذا التاريخ محدودة للغاية بل تكاد أن تكون معدومة ٠ وحتى ما يمكن معرفته عن هذه القوى باعتبارها عنصرا من عناصر الحياة السياسية في عصر ما ، فقد تشق معرفته الا من خلال آراء خصوم هذه القوى وأعدائها أو من خلال كتابات دعاتها ومؤيديها التي عادة ما تكون أقل القليل ، بحيث يصعب في الحالتين تحديد أبعادها واتجاهاتها وأحجامها الحقيقية ٠ وتزداد الصعوبة بطبيعة الحال كلما دار البحث حول جماعة أو فرقة من تلك الفرق التي اتخذت أسلوب الدعوة السرية ٠ فيتعذر الكتابة عنها من جانب المعاصرين لها ، فضلا عن أن السرية في حد ذاتها قد تكون من المبادىء الاساسية في تنظيم الجماعة ، وهذا ما ينطبق تماما على جماعة اخوان الصفاء ٠

كذلك تكشف دراسة رسائل اخوان الصفاء عن حيوية الفكر الاسلامي وقدرته على الانفتاح على مختلف الثقافات الاجنبية والامتزاج بها ، مع المحافظة على قيمته الذاتية وتميزه الخاص ٠ واذا كان قد ظهر في جوانب هذه الدراسة اتجاه نحو ابراز أوجه الشبه بين أفكار اخوان الصفاء وبعض الأفكار المشابهة في الفلسفات اليونانية والفارسية والهندية ، فلم يكن الهدف هو ابراز الأثر الأجنبي في فلسفة الأخوان ، بقدر ابراز الامتزاج والتزاوج بين عناصر الفلسفات الأجنبية وبين الفلسفة الاسلامية ٠ وذلك لا يعني على وجه الاطلاق أن لكل فكرة اسلامية في هذه الرسائل مصدرا خارجيا ٠ فالمشكلات التي عرضت للفكر الاسلامي قد تتشارك وتتداخل في خطة بحثها ومعالجتها ، أو في بعض نتائجها ، مع الأفكار الاجنبية بحكم كونها مشكلات انسانية تعرض للعقل البشري ٠ ومؤدى ذلك أن التشابه بين فكرتين لا يدل دلالة قطعية على أن احداهما مقتبسة بالضرورة من الأخرى ٠

---

## هوامش

(١) هرمس هو الاسم الذي أطلقه الاغريق على الاله المصري «تحوت» الذي كانت كانت له مناقبه في حساب السنين والأزمان ، وأبدع صناعات الطب والسحر والفلك والتنجيم ، وأصبح رسول الآلهة عند الاغريق . ثم وجد فيه المؤرخون العرب صورة نبي الله ادريس كما جاءت في التوراة والقرآن الكريم من « انه كان صديقا نبيا ، ورفعناه مكانا عليا » ٠ وكان ادريس عالما بالصناعات ، وأول من خط بالقلم ، وأول من خاط الثياب ، وأول من نظر في علم النجوم والحساب ، ورسم تمدين المدائن ، وجمع طالبي العلم بكل مدينة ، فعلمهم العلوم ، وعرفهم السياسة المدنية ، ووضع لهم قواعدها ٠

وقد جاء ذكره في الرسائل مرارا باسم « هرمس مثلث الحكمة » ، كما ورد ذكره بأنه هو ادريس عليه السلام ٠ انظر رسائل اخوان الصفاء ، دار صادر بيروت ، ١٩٥٧ ، الجزء الرابع ، ٤٤٥ ، الجزء الأول ، ص ١٣٨ ٠

(٢) الغنوص او الغنوسيس كلمة يونانية الأصل معناها المعرفة ، وتعني اصطلاحا التوسل بنوع من الكشف الى المعارف العليا ، او تذوق تلك المعارف تذوقا مباشرا دون استناد الى الاستدلال العقلي ٠ وتسمى العقائد الدينية الفلسفية المختلفة التي اتصلت بهذه المعرفة العليا ذات الأسرار الغنوصية ٠ فقد أثرت الغنوصية في اليهودية وسيطرت على فيلسوفها الكبير فيلون ، وظهرت في المسيحية وفي الأديان الثنوية الفارسية ، كما ظهرت في غلاة الشيعة والامامية والاسماعيلية ٠ وممن اتهم بذلك ابن المقفع ومؤسس الاسماعيلية ميمون بن ديصان ٠ انظر على سامي النشار ، نشأة التفكير الفلسفي في الاسلام ، دار المعارف ، ١٩٦٤ ، الجزء الأول ، ص ١٧١ ـ ١٩٥ ٠

(٣) الرسائل ، الجزء الرابع ، ص ١١٣ ٠

(٤) المرجع السابق ، ص ١٤٨ ٠

(٥) المرجع السابق ، ص ٣٦٧ ٠

(٦) المرجع السابق ، ص ٤٢٦ ٠

(٧) المرجع السابق ، ص ٤٢ ٠

(٨) المرجع السابق ، ص ١٤٧ ، ١٦٦ ، ٤٠٥ ٠

(٩) الرسالة الجامعة ، المنسوبة للحكيم المجريطي ، تحقيق جميل صليبا ، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق ، ١٩٤٨ ، ص ٣٧٠ ، الرسائل ، المجلد الثاني ، رسالة الحيوانات ، ص ٣٧٧ ٠

(١٠) المرجع السابق ، ص ٣٧١ ٠

(١١) انظر الرسائل ، الجزء الثالث ، ص ٤٩٨ ـ ٤٩٩ ، ٥١٤ ـ ٥١٨ ٠

(١٢) الرسائل ، الجزء الثالث ، ص ٤٩٤ ، وانظر قولهم « فمن ذلك قول القائلين بخلق القرآن ٠٠ ثم اعلم أن الخلق هو ايجاد الشيء من شيء آخر كما قال تعالى « وخلقكم من تراب » ٠ وأما الابداع فهو ايجاد الشيء من لا شيء ، وكلام الله هو ابداع أبدع به المبدعات كما قال « وانما قولنا لشيء اذا أردناه ـ أي أبدعناه ـ ان نقول له كن فيكون ٠٠ » ـ المرجع السابق ، ص ٥١٧ ٠

(١٣) الرسائل ، الجزء الثاني ، ص ٣٧٧ ٠

(١٤) اعتمد ماركيه على هذه الرسالة – رسالة الحيوانات – فى تقصية مذهب الاخوان فى الامامة ، وأطلق عليها « الاسطورة المتعة – كليلة ودمنة » . وفى رأيه أن الحيوانات ترمز الى طائفة الاسماعيلية ، كما يرمز اليعسوب ملك النحل لامام الفرقة الاسماعيلية أما بنى الانس فيرمزون الى الخلفاء المغتصبين للأمر .

انظر فى هذا الشان : دكتور محمد فريد حجاب ، الفلسفة السياسية عند اخوان الصفاء ، تحت الطبع ، ص ٢٢٩ .

(١٥) انظر فى معنى الدين الطاعة ، الرسائل ، الجزء الثالث ، ص ٤٨٦ .

(١٦) التفسير الكبير المسمى بالبحر المحيط ، لأثير الدين أبى عبد الله محمد بن يوسف بن حيان الأندلسي الغرناطي الجياني الشهير بأبى حيان ، الجزء الأول ، نشر مكتبة ومطابع النصر الحديثة بالرياض ، ص ٢١ .

(١٧) الرسائل ، الجزء الرابع ، ص ٦٧

(١٨) المرجع السابق ، ص ٢٦٢ .

(١٩) المرجع السابق ، ص ٧٣ .

(٢٠) المرجع السابق ، ص ١٣٧ .

(٢١) المرجع السابق ، ص ١٧٥ .

(٢٢) المرجع السابق ، ص ٢٦٣ .

(٢٣) المرجع السابق ، ص ١٧٩ .

(٢٤) المرجع السابق ، ص ١٤٨ .

(٢٥) انظر حاشية رقم ١ .

(٢٦) الرسائل ، الجزء الثاني ، ص ٢١٠ ، ٣٤٣ .

(٢٧) الرسائل ، الجزء الثالث ، ص ١٨١ ، دكتور محمد فريد حجاب ، المرجع السابق ، ص ٢١٤ – ٢١٩ .

(٢٨) الرسائل ، الجزء الثالث ، ص ١٨٦ .

(٢٩) المرجع السابق ، ١٨١ – ١٨٦ ، دكتور محمد فريد حجاب ، المرجع السابق ، ص ٢٢٣ .

(٣٠) الرسائل ، الجزء الرابع ، ص ١٣٨ – ١٣٩ .

(٣١) الرسالة الجامعة ، الجزء الثاني ، ص ٣٢٨ – ٣٨٥ .

(٣٢) انظر فى هذا الشان الفصول الأدبية الأخلاقية لسياسة النفس فى الرسائل ، الجزء الرابع ، ص ٢٥٠ وما بعدها .

(٣٣) تقول الرسائل : « فاذا كان الأمر كما وصفت فينبغى لك ، أيها الأخ ، أن لا تشغل باصلاح المشايخ الهرمة الذين اعتقدوا من الصبا آراء فاسدة .. ولكن عليك بالشباب السالمي الصدور ، الراغبين فى الآداب ، المبتدئين بالنظر فى العلوم .. واعلم أن الله تعالى ما بعث نبيا الا وهو شاب ، ولا أعطى لعبده حكمة الا وهو شاب ، كما ذكرهم ومدحهم ، فقال عز اسمه : « انهم فتية آمنوا بربهم وزدناهم هدى » . الجزء الرابع ، ص ٥٢ .

(٣٤) تقول الرسائل : « واعلم يا أخى ، أيدك الله وايانا بروح منه ، بأن الناس أصناف وطبقات فى متصرفهم فى أمور الدنيا لا يحصى عددها الا الله ، جل ثناؤه ، كما ذكر بقوله تعالى « قد خلقكم أطوارا » . ولكن يجمعهم كلهم هذه السبعة الأقسام ، وذلك أن منهم أرباب الصنائع والحرف والأعمال ، ومنهم أرباب التجارات والمعاملات والأموال ، ومنهم أرباب البنايات والعمارات والأملاك ، ومنهم الملوك والسلاطين والأحفاد وأرباب السياسات ، ومنهم المتصرفون والخدامون والمتعيشون يوما بيوم ، ومنهم الزمنى والعطل وأهل البطالة والفراغ ، ومنهم أهل العلم والدين والمستخدمون فى الناموس . وكل طائفة من هذه السبعة تنقسم الى أصناف كثيرة .. » – الجزء الأول ، ص ٣٢٠ .

(٣٥) انظر الرأى المعارض فى أن سلمية بسورية كانت مركز الدعوة حيث وضعت الرسائل ، مصطفى غالب ، سنان راشد الدين ، دار اليقظة بيروت ، ١٩٦٧ ، ص ٢٨ – ٣٣ .

(٣٦) Hamid Enayat : An outline of the Politcal Philosophy of the Ikhwan al-Safa, Ismaili Contribution to Islamic Culture, edited by Seyyed Hossein Nasr, Tehran, 1977, p. 27.

(٣٧) جاء فى الرسالة الجامعة : « ولو كان العالم كله نوعا واحدا مستغنيا عن الحركة والانبعاث من مكان الى مكان لطلب الغائية ، لوجب أن يكون مخالفا للأصل الذى بدأ منه ، لأن الحركة مبدأ الكون . ولما كانت النفس متحركة بالشوق الى العقل وجب أن يكون الفلك المحيط متحركا بادارة مادونه من الأفلاك . فلذلك وجب أن يكون العالم متحركا » . – الجزء الأول ، ص ٥٩ .

(٣٨) الرسالة الجامعة ، الجزء الأول ، ص ٣٢٢ – ٣٢٤ .

(٣٩) الرسائل ، الجزء الرابع ، ص ١٤٦ .

(٤٠) المرجع السابق ، ص ١٤٥ .

(٤١) الرسائل ، الجزء الأول ، ص ٣١٤ ، د. محمد فريد حجاب ، المرجع السابق ، ص ٣٨٠ – ٣٨٤ .

(٤٢) الرسائل ، الجزء الأول ، ص ٢٧٣ .

(٤٣) المرجع السابق ، ص ٢٧٢ – ٢٧٤ .

● ●





الدكتور عز الدين اسماعيل



# توظيف التراث في المسرح

## ١ –

يشكل تراثنا العربي في مستوياته المختلفة حصيلة ضخمة تفرض نفسها على مثقف العصر فرضا ، فينشأ الوعي لديه بهذا التراث ، ومن ثم يتحدد موقفه منه ، ماذا يغريه فيه وماذا ينفره منه . وهذه الحقيقة الواقعة البسيطة بالنسبة الى مثقف عصرنا تسمح لنا بأن نطرح السؤال عن موقف المثقف العربي عبر العصور الماضية ، التي تكون فيها هذا التراث : هل كان هذا المثقف يواجه التراث الذي تراكم الى عهده بنفس الوعي ؟ وبعبارة أخرى : هل كان ذلك التراث يشكل في وعيه قضية القبول والرفض ، أو الاتصال والانفصال ، التي تواجه مثقف عصرنا ؟ وأكثر من هذا : هل كان يتصل بهذا التراث من خلال همومه المعاصرة فيعيد صياغته أو صياغة أجزاء منه وفقا لوعيه بأبعاد هذا التراث المعنوية وأبعاد واقعه في الوقت نفسه ؟ ذلك أن المثقف في كل عصر هو حلقة جديدة في سلسلة ممتدة ضاربة في التاريخ قبله ، تصل ما قبلها بما بعدها ، ولكنه في الوقت نفسه ليس مجرد جسر يعبر فوقه التراث ، بل هو أشبه بالمصفاة ، تحجب ما تحجب ، وتسمح بالمرور لما تسمح به . الأمر – في ظني – يعتمد أولا وأخيرا على مدى وعي المثقف بتراثه من جهة ، وعلى وعيه بدوره التاريخي من جهة أخرى . والى هذا الوعي تعود كل الفعاليات التي تحدد عطاء المثقف أو جماعة المثقفين في حقبة من الزمن .

الوعي اذن بالتراث ، والوعي بالدور التاريخي ، هما القدمان اللتان يمشي بهما التراث ، واللتان تقودان خطواته وتوجهانها . ولا يمكن أن تتحقق مسيرة بقدم واحدة . فالوعي بالتراث دون وعي بالدور التاريخي من شأنه أن ينتهي بهذا التراث الى الجمود ، حيث تغيب كل الفعاليات اللازمة لاستمرار

حيويته • والوعي بالدور التاريخي دون وعي بالتراث يمثل قطيعة ابستمولوجية ضد تاريخية الانسان النفسية والعقلية •

**ونعود الى السؤال : هل وعي المثقف العربي في الأزمنة الســابقة تراثه ووعى دوره التاريخي بنفس القدر ؟**

لابد أن نسلم ابتداء بأن هذا التراث لم يكن ليصل الينا الا لأن الشروط اللازمة لاستمراريته قد توافرت • ومع ذلك هل يمكن أن نقول ان ما وصـل الينا هو حصيلة حقيقية لفعاليات تاريخية تولدت لدى مثقفي كل عصر نتيجة لوعيهم بتراثهم من جهة ، ووعيهم بدورهم التاريخي من جهة أخرى ؟

ان التراث العربي المرصود بين أيدينا اليوم يرجع بنا في التـاريخ الى أكثر من خمسة عشر قرنا • ولو أن المثقف العربي كان في كل حقبة من هـذا الزمن الطويل يعي أن موقفه من تراثه لا ينفصل عن دوره التاريخي لتشكل هذا التراث على نحو آخر ، ولكان نموه نتيجة حركة تولد باطني وليس مجرد تراكم كمي ، على نحو ما هو ماثل بين أيدينا في الأغلب الأعم ، ولكانت مهمـة المثقف العربي المعاصر أيسر كثيرا مما هي عليه اليوم •

لا أريد بهذا أن أقول ان الوعي لدى المثقف العربي في الأزمنة السابقة بما لديه من تراث كان مفتقدا ، أو أن وعيه بدوره التاريخي لم يتحقق قط ، بل أقول ان هـــذا الوعي وذاك قد تمثلا ، حين تمثلا ، منفردين ، ونادرا ما اجتمعا •

ان كبار الشعراء في العصر الأموي ـ مثلا ـ قـد وعوا تراث الجاهليين وعيا كافيا ، ولكنهم نسوا أنفسهم فيه حتى خيل الى كل واحد منهم أنه رجعة لشاعر بعينه من شعراء الجاهلية الكبار (١) • والمتمردون من شعراء العصر العباسي سعوا الى نوع من القطيعة مع شعراء الجاهلية وشعراء الأمويين عـلى السواء • هؤلاء وقفوا على قدم واحدة ، وأولئك وقفوا على القدم الأخرى • ولم يقف على قدميه كلتيهما سوى المتنبي ، وهو يمثـل النادر • ذلك أن وعيـه بتاريخيته لم ينفصل عن وعيه بتراثه • ومن أجل ذلك تشـكل التراث من خلال مصفاته تشكلا جديدا • ودبت فيه حيوية كان أوشك أن يفقدها • وفي ايجاز نقول : لقد اختزل المتنبي التراث الشعري السابق له في صياغة جديدة ، لها مذاق خاص ، ونكهة متميزة •

وربما داعبت فكرة اعادة صياغة جزء من التراث بعض الشعراء القدامى ، على نحو قد يوحي في ظاهره بالتفات الشاعر الى البعدين التراثي والواقعي ، على نحو ما نعرف عن الشاعر أبان اللاحقي ، حيث يقال انه نظم « كليلة ودمنة » في نحو خمسة آلاف بيت (٢) • كما نظم سيرة أردشير وكتاب سيرة أنوشروان (٣) ، وما نعرف عن الشاعر المصري الأسعد بن مماتي ، حيث نظم « كليـلة ودمنة » كذلك ، كما نظم سيرة السلطان صلاح الدين (٤) • ولكن على الرغم من أننا هنا بازاء شاعر يتصل بعمل أدبي سابق ويعيد صـياغته في قالب جديد ، لا نستطيع أن نرى في مثـل هذه الصياغة الجديدة نمـوا باطنيـا للتراث ، لا لأننا لا نملك هذه الصياغة الشعرية الجديدة ، بل لأن الأثر الأول كان أقدر على البقاء من هذه الصياغة الجديدة •

ان ما صنعه ابان اللاحقي وابن مماتي لم يكتب له البقاء لأنه لم يعد كثيرا أن يكون مجرد نظم لأثر أدبي سابق ، فلم يخطر لأي من الشاعرين أن يستلهم « كليلة ودمنة » ، أو سيرة أردشير أو صلاح الدين ، عملا شعريا كبيرا يتحرك فيه الأثر الأول على مستوى جديد من الدلالة ، سواء أكانت هذه الدلالة الجديدة مستكشفة في باطن هذا الأثر أم مسقطة عليه • ولذلك لا يبقى من دلالة لهذه المحاولات وأشباهها الا أنها تشير الى أن أصحابها قد وعوا أن تراثهم يتضمن أجزاء لها جاذبيتها فوقعوا نهائيا في أسرها ، ولكنهم لم ينظروا تحت أقدامهم •

لقد حققوا ـ فى موقفهم هذا ـ البعد التراثى ، ولكنهم أهملوا البعد التاريخى فلم يحققوا رؤية عصرهم لهذا التراث .

## ٢ ـ

كان لابد من الاجابة عن ذلك السؤال المباده ونحن بصدد الحديث عن موقف الاديب العربى المعاصر ، والكاتب المسرحى على وجه التخصيص ، من ذلك التراث المتراكم على مدى أكثر من خمسة عشر قرنا . ونبادر فنقول ان هذه العلاقة لم تتحدد فى إطار من الوعى فى أى عصر مضى كما تحددت فى القرن العشرين . على أن تحليل هذه العلاقة يكشف لنا عن حقيقة أن هذا الوعى كان يعمق ويتأكد شيئا فشيئا من جيل الى جيل فى هذه الحقبة الحديثة من الزمن . فالجيل الأول كان واعيا بالتراث أكثر من وعيه بالوظيفة الحيوية لهذا التراث وبدوره فى تحقيقها . لقد وعى شوقى حقيقة أن التراث لابد أن يكون له مغزى بالنسبة للحاضر ، ومن ثم عمل على احيائه ، شأنه فى هذا شأن آخرين من معاصريه . ولكنه لم يدرك أن هذا التراث قابل للتوظيف الا فى وقت متأخر من حياته ، حين اتجه الى كتابة المسرحية .

## ٢ ـ أ ـ

لقد ارتبط شوقى بالتراث منذ بداية حياته الفنية فكان أكبر همه أن يعيد الى الأسماع على لسانه أصوات طائفة من قدامى الشعراء ، ابتداء من البحترى حتى البوصيرى . وقد كان هذا أثرا لاتصاله القوى بالتراث الشعرى واستغراقه فيه . ولكنه منذ أن فكر فى استغلال هذا التراث فى كتابه المسرحية سجل لحظة وعى جديدة بهذا التراث ، تحمل معنى الاتصال والانفصال فى وقت واحد ، الاتصال بالتراث والانفصال عنه . لقد راح يصوغ التراث ، الذى توثقت علاقته به من قبل ، فى قالب منفصل أصلا عن هذا التراث . فى هذه اللحظة ينبثق وعى تاريخى وجمالى جديد ، ينظر الشاعر من خلاله الى تراثه : يرتد به اليه ، فيعيد تشكيله فى اطار هذا الوعى ، ووفقا لدرجة هذا الوعى ، سذاجة وعمقا ، يكون توظيف هذا التراث . ألم أقل ان الفرق بين الجيل الأول من أبناء هذا القرن والجيل المعاصر هو فرق فى درجة الوعى وليس فى نوعه ؟!

## ٢ ـ أ ـ ١

ان شوقى حين يختار قصة مجنون ليلى أو عنترة أو أميرة الأندلس أو على بك الكبير لتكون موضوع مسرحية له فانه يظل شديد الارتباط بالرواية التراثية التى يختارها لهذه القصة أو تلك ، حتى ان حجم ما يفجره من دلالات باطنية لهذه القصة يظل ضئيلا بالقياس الى معطياتها المباشرة . انه يظل مشدودا الى الوجه التراثى لهذه القصص ، وان حاول فى بعض الأحيان أن يتسلل من خلالها الى شىء من همومه الشخصية وهموم عصره . وهو فى هذا انما يتحرك على مستوى يوازى فى جوهره المستوى الذى تمثل فى شعره حين راح « يعارض » البحترى وابن زيدون والبوصيرى فى أشعارهم . انه فى كلا المستويين يحاول اثبات ذاته من خلال معانقته للتراث .

٢ أ ـ ٢

وامعانا من شوقى فى محاولة التوحد مـــع التراث نجده فى مسرحيـة كمسرحية مجنون‌ليلى يضع نفسه في وضع المعارضة مع الأشـــعار المـــروية والمنسوبة **للمجنون** ، **وهو الوضـــــع** نفسه الذى كان قـد حدد به عــلاقته بعدد من كبار الشعراء القدامى • وهو غالبا ما يجد هذه الفرصة متاحة له فى المشاهد التى يخلو فيها المجنون الى نفسه ، فهو فى هذه المشاهد يجرى عـلى لسانه من الشعر ما كان يمـكن أن يقوله المجنون ، أو هو ـ كمـا كان أسلافنا يقولون ـ يغرف من بحره • ولك أن تراجع مقطوعة « **سـجا الليل** » **أو** « **ليلى مناد دعا ليلى** » أو « **أرى حى ليلى فى السلاح** » ، فضلا عن مقطوعات أخـــرى أقصر ، تتخلل المواقف الحوارية كذلك ، لتدرك أن شوقى كان أشد ما يكون استغراقا فى شعر المجنون المروى ورغبة فى « **معارضته** » • ولابد أن تزداد يقينا من هذا عندما تجده فى بعض المواضع قد استخدم أبياتا بنصها من شعر المجنون وأجراها اما على لسانه مباشرة (٥) ، أو على لسان « **الأموى** » شيطانه (٦) ، أو على لسان بشر سارق أشعاره (٧) •

ولأن عنترة كذلك كان شاعرا فان شوقى ، حـين كتب عنه مسرحيته ، وجد نفسه مأسورا الى شعره ، وكأنه فى موقف معارضة له • فالظاهرة هى الظاهرة •

٢ أ ـ ٣

**وهذا الاستغراق فى النموذج الجمالى القديم هو الذى حد من فعالية وعى شوقى بالتراث حين يراد تقديم صياغة جديدة له • وربمــا كانت مسرحيته النثرية « أميرة الأندلس » أكثر تحقيقا لهذه الفعالية ، نتيجة لغيـــاب ذلك النموذج من جهة ، ولنمو وعى شوقى نفسه من جهة أخرى • وهو فى هــذه المسرحية يحاول أن يقيم نوعا من التوازن الذى كانت الطبقة الوســطى فى عهده راغبة فيه ، بين بعض الايجابيات من معطيات التراث ومقتضيات العصر ، وأن يشجب بعض السلبيات منها • وهو يصــف الأميرة الأندلســية بنت المعتمد بن عباد على لسان القاضى بأنهـا « روح الوالد » ، وأن « عليهـا طبعة الزمن وحضارة الجيل » (٨) •**

ان احساس شوقى بتغير الزمن ، وانقضــاء عصر الحريـم ، أو ضرورة انقضائه ، وعده الالتزام بالزوجه الواحدة بوصفه مظهرا حضاريا تستدعيه طبيعة الحقبة الزمنية التى يعيشها ـ كل ذلك قد عبر عنه من خلال قول بثينة الأميرة حين عرفت أنها ســتكون الزوجة الرابعة لكبير قواد ابن تاشفين اذا هى قبلت الزواج منه :

**« •• تلك خطة لم أجد أبوى عليها ، ولم آلف رؤية مثلهـا فى حيـاة أسرتى ، فهذا أبى ـ جعلنى الله فـداءه ـ لم يتخذ على أمى ضرة ، ولم يكسر قلبها بالشريكة فى قلبه ، فجاءت بنا أولاد أعيان ، نجتمع فى جناح الأبوة ، ولا نفترق فى عاطفة الأمومة » (٩) •**

ولم يكن هذا هو كل ما قصده القاضى ( أو شوقى بالأحرى ) بطبعة الزمن وحضارة الجيل كما تنعكسان على فكر تلك الأميرة ، فقد كانت الى جانب ذلك تنشد الحرية التى تحفظ لها آدميتها • وهى ترفض الزواج السياسى فـلا تتزوج الا بمن أحبها وأحبته ، ولكنها مع ذلك تحترم الأسرة وتقاليدها • فعلى الرغم من أن أبويها كانا قد نفاهمـا يوسف بن تاشفين وأودعهما السـجن فى قلعة « أغمات » بعيدا عن أشبيلية ، قررت الأميرة ، « برا بوالديها ، وقضـاء لحقهما » أن يكون زواجها « بعين أبيها وسمعه ، وبقبول أمها ورضاها » ، ذلك

أن « كل زواج رضيه الأبوان وارتاحا اليه سبقت فيه البركة ، وطـافت بـه الرحمة » (١٠) وهى تتكلف المخاطر والمشاق لكى يتم الزواج على هذا النحو .

ان هذه الفتاة التى شاء لها شوقى أن تكون طبعة زمنها وممثلة لحضارة جيلها لم تكن فى واقع الأمر الا الفتاة كما شاء لها شوقى أن تكون فى عصره ، ولكنها تظل ـ كما شاء لها أيضا ـ روح الوالد ، أو ـ بعبارة أخرى ـ روح التراث .

وعلى هذا النحو يسجل شوقى تطور وعيه بالعلاقة بين التراث والمعاصرة .

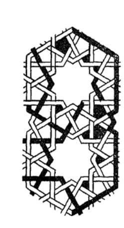
## ٢ ب

فاذا انتقلنـا الى الجيل التـالى برز اسـم توفيق الحكيم فى ساحة المسرح معلنا عن تطور جديد فى وعى الكاتب بعلاقته بالتراث ونوعية هذه العـلاقة ، لقد دخل توفيق الحكيم الى ميدان الكتابة والابداع من باب المسرح ، فلم يفرض شكل من أشكال الكتابة الاخرى التى لها نماذج تراثية نفسه عليه من قبـل . **ومن ثم كان طبيعيا ان يواجه توفيق الحكيم منذ اللحظة الأولى قضية بالغـة الحساسية : هل يمد خيوطه الى المصدر التقليدى الذى ينبغى لـكل كاتب مسرحى ان ينطلق منه ، وهو المسرح الاغريقى ، أم ماذا يصنع ؟ وهل يأتلف النموذج الاغريقى والمكونات الثقافية لمعاصريه ؟ وقبل هـذا ، هل يأتلف هـذا النموذج وبناءه الفكرى الخاص ؟**

لقد نشأ عن هذا موقف دقيق للغاية ، فالضرورة تلح فى طلب النموذج . والواقع لا يستجيب له . وقد كان فرض النموذج على الواقع معناه القطيعة بين الكاتب وجذوره الثقافية ، او بينه وبين تراثه . وفى الوقت نفسه لم يجد الكاتب النموذج البديل فى هذا التراث ، أو هو ـ بالأحرى ـ لم يقتنع بأن فى التراث نماذج يمكن أن تعد بدائل لذلك النموذج . وقد شغله هذا الأمر فراح يحاول تفهم السبب فى غياب ذلك النموذج ـ أو المماثل له ـ فى ذلك التراث . وقد انتهى به التفكير الى حل تلك المعادلة الصعبة على النحو التالى : أن يأخذ من النموذج الاغريقى ( ومن ثم الأوربى بصفة عامة ) قالبه فحسب ، ثم تكون مادته وثيقة الصلة بتراثه ورصيده الثقافى .

### ٢ ب ـ ١

قد يقال : وفيم اختلف الحكيم فى هذا عن شوقى ؟ ألم يصطنع شوقى كذلك قالب المسرح الغربى حين كتب « مجنون ليلى » أو « عنترة » أو غيرهما ، متخذا من التراث العربى المادة التى صاغها فى هذا القالب ؟ والجواب أنه فى هذا الاطار العام تصح المقابلة ، ولكن يبقى بعد ذلك الفرق النوعى بينهما فى كيفية صياغة المادة التراثية وتوظيفها . ولو وازنا بين « مجنون ليـلى » من هذه الزاوية و « أهل الكهف » لاتضح لنا هذا الفرق . ولأنه لامكان لهـذه الموازنة هنا فاننى أكتفى بأن أشير الى أن شوقى كان وهو يكتب « مجنون ليلى » قد حدد هدفه الأساسى من كتابة هذه المسرحية ، وهو أن يعيد الى الناس تلك القصة الطريفة التى تروى عن مجنون بنى عامر ، ذلك النمـوذج النادر فى الحب والوفاء . ولم يكن بتوفيق الحكيم حاجة الى أن يعيد على الناس قصة أهل الكهف التى يستمعون اليها مع صلاة كل جمعة . **ولذلك لم تكن القصـة فى ذاتها عنده هى الهدف . وهو كذلك لم يشأ ان يرسخ المغزى الذى تروى من أجله القصة ، وهو معجزة النوم أكثر من ثلاثمائة سنة ثم الاستيقاظ . ولكنه اتخذ من اطار هذه القصة منطلقا الى قضية الصراع بين الانسان والزمن (١١) .**



ماذا يعنى هذا ؟ انه يعنى فى بساطة أن شوقى أعاد صياغة المادة التراثية فى مسرحيته ، فى حين فجر الحكيم هذه المادة من باطنها تفجيرا . وهـذا ما قصدناه بقولنا أن العلاقة بين الكاتب المسرحى وتراثه قد تطورت بمجىء الحكيم الى الساحة ، وذلك نتيجة لتطور وعيه بهذه العلاقة .

**٢ ب - ٢**

وكما تطور شوقى فى وعيه بوظيفة التراث تطور الحكيم كذلك . ولايتسع المجال هنا لمتابعة مراحل هذا التطور وتجلياته فى أعماله . ولـكن يـكفى للاطمئنان الى هذه الحقيقة أن نقرن بين عمله فى « أهل الكهف » وعمله فى « يا طالع الشجرة » . فمن الواضح أن المسرحية الأولى قد تضمنت قصة أهل الكهف وان لم تكن هى الهدف ـ كما قلنا . أما المسرحية الثانية فليس لها من مصدر تراثى سوى تلك الأغنية الشعبية اللامعقولة ( **ياطالع الشجرة ، هات لى معاك بقرة** ... ) . ولأن هذه الأغنية لا تحكى قصة ( كما هو الشأن مثلا فى « موال » حسن ونعيمة الذى استلهمه شوقى عبد الحكيم فى مسرحيته « حسن ونعيمة » ) فقد جاءت القصة فى مسرحية « يا طالع الشجرة » كما جاء المضمون من صنع الكاتب . ومن ثم تصبح هذه الأغنية مجرد الشرارة التى فجرت العمل كله فى عقل الكاتب . وقد كان هو نفسه على وعى بهذا الذى حدث .

## ٢ ج

واذا كان الحكيم قد واجه مشكلة غياب النموذج المسرحى من التراث العربى ، واضطر من أجل ذلك الى استخدام القالب المسرحى الذى استقر فى الأدب الغربى ، فان الدعوة التى دعا بها يوسف ادريس بعد ذلك ، والتى قامت تحت شعار « خلق مسرح مصرى صميم » ، تعد محاولة ـ مهما اختلف الحكم عليها (١٢) ـ لحل تلك الثنائية التى جمع فيها الحكيم ـ فى مستهل نشاطه الابداعى الجاد ـ بين القالب المستجلب والمادة التراثية . فبما أن التراث قادر على أن يقدم الينا المادة الملهمة فما الذى يمنعنا من أن نستلهمه كذلك « قالبنا المسرحى » .

**وتعزيزا لهـذه الدعوة نشط البحث فى أشكال « الفرجة » الشـعبية و « السامر » ودور « الحكواتية » و « المحبظين » والفرق الشعبية الجوالة ، وغير ذلك من أشكال « التشخيص » التى عرفتها البيئات الشـعبية قبل أن تعرف المسرح بقالبه المستجلب . وكان الهـدف من ذلك هو التعـرف على عناصر الاستجابة لدى القطاعات العريضة من الجمهور لهذه الفنون المسرحية ، بغية الوصول الى صيغة مسرحية عربية خالصة شكلا ومضمونا .**

ولم يشغل بهذا الأمر يوسف ادريس وحده ، بل شغل به توفيق الحكيم كذلك فى كتابه المسمى : « قالبنا المسرحى » . ذلك أنه كان ـ فيما يبدو ـ قد تخلص من خـلال تجربته المسرحيـة الممتدة ، من المعضـلة الأولى ومن حتمية النموذج المسرحى الغربى ، فانتهى به الأمر الى التفكير فى امكان الافادة من دور الراوى القديم ، الذى كان يقوم فى الوقت نفسه بمحاكاة الشـخوص الذين يحكى عنهم ، فى تشكيل قالب مسرحى له خصوصيته (١٣) . وربما كانت مسرحية « ياسين وبهية » لنجيب سرور (١٤) أوضح نموذج عملى لما دعا اليـه الحكيم .

**والحق انه فى خـلال الستينيات من هـذا القـرن ترادفت لدى طائفة من كتاب المسرح (١٥) محاولات لاستنبات بعض العناصر التراثية فى شكل الأداء**

**المسرحى على نحو يتفاوت قلة وكثرة من كاتب الى آخر • وهذا ان دل فانما يدل على أن وعى الكاتب المسرحى بتراثه كان قد جاوز مرحلة الاهتمام بمادة هـذا التراث الى الأشكال التى تمثل فيها •**

## ٢ د

وفى ختام هذا الجانب من النظر فى تطور وعى الكاتب المسرحى بتراثه ينبغى الوقوف عند مسرحية « باب الفتوح » (١٦) لمحمود دياب ، وهى من نتاج السبعينيات ، لما لها من أهمية خاصة فى الدلالة على بلوغ هذا الوعى درجـــة عالية من الوضوح والتبلور •

هذه المسرحية تنطلق من ثلاثة منطلقات أساسية لتنتهى الى نتيجة محددة :

**المنطلق الأول : أن ما رصد من التراث أو فيه لا يمثل الحقيقة •**

**المنطلق الثانى : أن فى هذا التراث عناصر معوقة ، تنعكس آثارهـا فى شتى مستويات الحياة •**

**المنطلق الثالث : أنه فيما بين سطور التراث يمكن قراءة الوجه المشرق الغـائب •**

والنتيجة هى : انه لابد من رفض العناصر المعوقة ، والكشف عن العناصر الحيوية •

وليست هذه المنطلقات وما انتهت اليه من نتيجة أمورا يستنبطها قارىء المسرحية ، بل هى ماثلة فى المسرحية نفسها من حيث هى افكار اصولية ، ومن حيث هى تحقق عملى على السواء • فالبناء الفنى لهذه المسرحية يجسم فعـــل الالتقاء والافتراق بين الكاتب المسرحى والتراث ، ويدخـــل فى نسيج وعى الشخوص الذين يتحركون فى المسرحية ويحركونها فى الوقت نفسه ــ وعيهم بأنهم ينطلقون فى هذه الحركة من هذه الاصول المبدئية • ومن ثم تمثلت حركة بناء المسرحية على النحو التالى :

تواجهنا المسرحية منذ البداية بمجموعة من الشباب المعاصر تشكو الخواء وانتظار مالا يجىء ، فيقودها التفكير فى وضعها الراهن الى البحث فى التاريخ ( فى التراث التاريخى ) عن مخرج • وقبل أن تستعيد بعض أجزاء هذا التراث تحدد موقفها منه على النحو التالى :

**الشاب الخامس : لن نقرأ التاريخ كما كتب يارفاق ، ولكننا سنعيد صنعه •**

**الفتاة الثانية : وكيف نعيد صنعه وليس بوسعنا أن نعيده هو نفسه ؟**

**الشاب الخامس : أعنى أن نعيد صياغته ، نتخيله على هوانا ، نـــرد اليــه ما انقص منه ، ونستبعد منه مالا نقبله ، بكلمة مختصرة : نصنع الحقيقة •**

ومن ثم تمضى المجموعة تراجع حقبة انتصـــار صـــلاح الدين ، ابتداء من وقعة حطين الى فتح القدس ، لكنها لاتكترث كثيرا لما رصده التاريخ من بطولات حربية فى هذه الحروب ، بل تعمل خيالها فى تمثل بعض الحقائق التى لم يرصدها هذا التاريخ ، ومن ثم تخلق المجموعة شخصـــية فتى أندلسى يأتى الى المشرق هاربا من ملك اشبيلية ، حاملا معه كتابا من تأليفه ، ضمنه أفكاره فيما ينبغى أن تكون عليه شريعـة حكم السلطان وعلاقته بالمحكومين ، لكى يقدمه الى القائد المظفر صلاح الدين • وبايجاز نقول ان المجموعة ابتكرت شخصية بطل مجهول

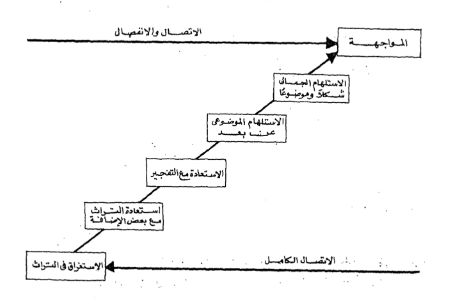
على مستوى النضال الفكرى لكى تقف الى جانب شخصية البطل المعروف ( صلاح الدين ) على مستوى النضال الحربى • ثم تتحرك المجموعة بهذا البطل المجهول ومعه لكى تستكشف المعوقات التى حالت دون تحقيق هذا البطل أهدافه • وتنتهى الحروب وأمجادها ، وينتهى الأشخاص ، ولكن تبقى الأفكار النافعة حية فى الضمائر ، لا تبلى على مر الزمن •

**وبعيدا عن كل الاسقاطات السياسية الممكنة لهذه الحبكة المسرحية تظل حركة المسرحية تجسيما لفكرة الكشف عن الجانب المضىء الباقى من التراث ، الذى نستطيع أن نقرأه بين سطوره •**

**ولعل الأهمية الخاصة لهذه المسرحية فى هذا السياق تكون قد برزت بشكل كاف ، فمن الواضح أن العلاقة بين الكاتب المسرحى والتراث هنا لم تكن شيئا مضمرا فى عقل الكاتب ، يدركه القارىء ـ حين يدركه ـ بطريقة غير مباشرة ، بل أوشكت المسرحية نفسها أن تكون تحقيقا نظريا وعمليا فى طبيعة هذه العلاقة وفيما ينبغى أن تكون عليه • لقد اتخذت من الوعى المضمر موضوعا لها فأصبح عيانا •**

وعند هذا المدى نحسب أنه صار من الممكن أن ننتهى الى هذه النتيجة : أن وعى الكاتب المسرحى بعلاقته بالتراث قد تطور عبر الأجيال المتلاحقة فى القرن العشرين ، وأن الخط البيانى لهذا التطور يتحرك صاعدا بين مستويين من العلاقة : مستوى « **الاستغراق فى التراث** » ومستوى « **مواجهة التراث** » •

والمخطط التالى يوضح مراحل هذا التطور




وفى ضوء هذا المخطط نستطيع أن نحدد موقع أى مسرحية لها ارتباط واضح بالتراث •

## ـ ٣ ـ

قلنا أن الوعى بالتراث لاتصبح له فعالية حقيقية الا اذا ارتبط بوعى مماثل للواقع ، لأنه فى هذه الحالة وحدها يمكن أن ينشأ جدل عميق ومثمر • ومن ثم يحق لنا الآن أن نسأل : على أى الأسس وفى أى الأشكال تمثل ذلك

الجدل فى أدبنا المسرحى بين التجربة التراثية ( التاريخية ) وبين الواقع ؟ هل يعيد التاريخ نفسه فى اطار الواقع ؟ هل يكرر الواقع التجربة التاريخية نفسها ؟ أم أن الامر على خلاف هذا وذاك ، وأن العلاقة بين التجربة الواقعية والتجربة التاريخية هى علاقة اتصال وانفصال ، أو التقاء وافتراق ؟



فى حدود ما بين يدى هذه الدراسة من مسرحيات تزيد قليلا على ثلاثين مسرحية ( وهى عينة معقولة نسبيا ) يمكننا أن نحدد شكلين عامين للمسرحية المرتبطة بالتراث : أولهما يتمثل فى ارتباط الكاتب بالتاريخ ، أى بالتجربة التاريخية ، زمانا ومكانا ، والثانى يمزج فيه الكاتب مزجا واضحا ومتعمدا بين التاريخ والواقع فيتداخلان على نحو يصنع منهما بنية موحدة ٠

**٣ أ ـ**

فى **الشكل الأول** ، الذى تمثله مسرحيات شوقى وعزيز أباظة واضرابهما فى مصر والبلاد العربية (١٧) ، يتقيد الكاتب فى مسرحيته بوحدة الزمان والمكان التاريخيتين ارتباطا تاما ، فتدور الأحداث وتتحرك الشخوص وفقا لمعطيات البيئة الزمانية والمكانية القديمة والمحددة من الخارج منذ البداية ، وقد يمعن بعضهم فى التقيد بذلك الاطار التاريخى فيحاول اصطناع اللغة التاريخية الملائمة ٠

وحين تمعن المسرحية فى تحقيق كل عناصر ذلك الاطار يصبح من الواضح أن الكاتب يحاول عن طريق الايهام ان يستلبنا من واقعنا لكى يرتد بنا الى التجربة التاريخية فنعيش فى واقعها ، نتعرف على الشخوص ، ونعاين الأحداث، ونلم بكل التفصيلات ، حتى لنصبح ــ بوصفنا متلقين ــ جزءا من هذه التجربة ٠

**لكن الكاتب نفسه هو ــ قبل كل شىء ــ فرد هنا ، ينتمى ــ على نحو ما ــ الى عصره ، ويخاطب متلقين معاصرين له ، يعنيه أمرهم ٠ ومن ثم فان عودته الى التجربة التاريخية لابد أن تكون قد صحبتها عملية اختيار : وأن هذا الاختيار لابد ان يكون له معنى ٠**

**هنا تبرز فكرة « مغزى التاريخ » لتكون الموجه الحقيقى لهذا الاختيار ٠ وهى فكرة ترتبط بتصور لم يعد من السهل التسليم بصحته وان كانت صيغته البراقة جعلته يهيمن على كثير من العقول فى الماضى ، وهو « ان التاريخ يعيد نفسه » ٠ وبما أن التجربة التاريخية قد صارت ماضيا منتهيا ، فان استعادتها يمكن أن يكون لها مغزى بالنسبة الى الحاضر الذى لم ينته بعد ٠ ومن ثم يكون اختيار الكاتب للنموذج التاريخى موجها بما يتراءى له فيه من مغزى ينعكس على الحاضر ويضيئه ٠**

ومع ما فى هذا التصور من اغراء ، وما كان له من تسلط على العقول ، فانه يسعى الى ما يمكن أن نسميه « **نمذجة التاريخ** » ، اى الى نوع من التجريد المثالى للتجربة التاريخية ، يصبح معه الحاضر ــ بالضرورة ــ دورة من دورات الماضى ، ويصبح المستقبل تكرارا للحاضر والماضى جميعا ٠ ومعنى هذا أن تصبح حركة التاريخ مجرد تكرار متصل لمجموعة نماذجه ٠

ومهما يكن الأمر فى شأن هذا التصور فان الكاتب المسرحى حين ينقل متلقيه من واقعه لكى يزج به فى اطار قطعة بعينها من التجربة التاريخية فانه يريد له أن يعود ــ حين يعود الى نفسه ــ ليتأمل واقعه فى ضوء ما عايشه من هذه التجربة ٠ وهذا هو معنى قولنا ان الكاتب يسقط التاريخ على الواقع ٠

فى مسرحية عنترة لشوقى نعرف ان واحدا من الفرسان يدعى سرحان

كان يقود قافلة فيها ألفان من الأنعام ويتجه بهـا الى كسرى الفرس ، فهاجمتها قبيلة عبس ونهبتها ، وقتل سرحان وشتت من كان معه · وهناك نقـرأ هذا الحوار (١٨) :

**العجوز ( أم سرحان ) : وكنا نيمم أرض العراق لنجتازها**

**عبلة : نحو كسرى ؟**

**العجوز : أجل**

**عبلة ( غاضبة ) : لتعطوا الرشا وتنالوا المنى ·**

**ويمنح سرحان بعض العمل**

**وتحت ظبى فارس والأسل ... ويحكم فى البيد باسم الهمام**

**ذليل بباب أنو شيروان ... وعند الخيام العزيز البطل**

وهنا يتمثل نموذج الشخص الذى يبيع نفسـه للأجنبى لقـاء حصـوله على النفوذ والحماية · وهو مشهد يعيشه المتلقى غير منفصـل عن السـياق التاريخى العام للمسرحية ، ومن حقه أن يستمتع به فى هذا الاطار · لكن المتلقى ما يلبث ـ حين يتأمل الموعظة من هذا الذى شاهد ـ أن يسقط هذا النموذج على واقعه فيجده متحققا فى هذا الشخص أو ذاك ، وقد يجده متحققا فى شخصه ، فيبصر عندئذ بالنهاية الوخيمة التى تنتظره ·

وعلى هذا النحو يتحقق أثر الاسـقاط التاريخى ـ حين يتحقق ـ بطريقة ضمنية غير مباشرة ·

٣ ب

أما الشكل الثانى ، الذى يلتقى فيه الماضى والحاضر فى اطار واحد ، فانه أكثر تركيبا وتعقيدا · ذلك أن وحدة الزمان والمكان تتحطم نهائيا ، فيستدعى الماضى الى الحاضر ، أو يمتزج به ويتجلى فيه فاذا هما شىء واحـد · وعندئذ يكاد يكون من الصعب أن نحدد أيهما يسقط على الآخر : التاريخ أم الواقع ·

لننظر ـ على سـبيل التمثيل ـ فى تجـربة معين بسيسو فى مسرحيته « ثورة الزنج » ، ففيها يحدث هذا المزج بين الماضى والحاضر · فالممثل ( الكمبارس ) الذى اختار لنفسه دور محمد بن عبد الله قائد ثورة الزنـج فى القـرن الثـالث الهجرى ، يمضى يتفرس فى وجوه بعض الشخوص فاذا به يتبين أنهم شخوص تاريخيون بأعيانهم ، سبق له أن عرفهم (١٩) :

محمد بن عبد الله :

**رغم الجمجمة ورغم الماكياج**

**او لست ابا بشار**

**من كان يتاجر بجلود الزنج ؟ ··**

**او ليس الهندى الأحمر هذا المصلوب على اللوح**

**هو ابن الأسحم ؟ ··**

**اما انت ، الست النخاس ابن عتيق**

**أو لم اقطع راسك**

**هل الصقت بصمغ او بلعاب راسك بين الكتفين**

**وهربت من القرن الثالث للهجرة**

**واتيت فلسطين ؟**

وعلى هذا النحو يستمر « عبد الله بن محمد » فى استعراض هذه الشخوص القديمة التى عرفها من قبل جيداً وان تخفت الآن وراء الأقنعة · والى جانب كل هؤلاء المزيفين يبصر عبد الله بن محمد بالجمهور المسجون فى العربة فيتمثل فيهم زنج البصرة والأهواز ، رفاق ثورته ·

وهكذا ينم الحاضر عن الماضى ، أو يعود الماضى متخذا ثياب الحاضر ، ثم يتحرك هذا الماضى الحاضر فى اطار معطيات الواقع الراهن · وكل ذلك انما ينم بوعى من الكاتب ليرسخه فى وعى المتلقى ·

وهذه هى نفس التجربة فى اطارها العام ، التى تتمثل لنـــا فى مسرحية « حبظلم بظاظة » لفاروق خورشيد ، فهى قائمـة أساســا على المزج بين الماضى والحاضر ، الذى عاد فأتقنه فى مسرحيته « ثالثا وأخيرا » ·

فى الجزء الأول من « **حبظلم بظاظة** » ايحاء بالجو التاريخى القديم ، ثم يأتى الجزء الثانى فتختلط شخوص الماضى والحاضر على نحو يسقط كل الفواصــــل الزمنية · ومع ذلك يظل الماضى بصفة عامة مجرد اطار تراثى ، فى حين يعلن المضمون عن الحاضر اعلانا ·

فى أحد المشاهد ـ على سبيل المثال ـ تمضى بطانة السلطان تزيف الحقائق وتلقى بالتهم جزافا أمامه لتوغر صدره على الشرفاء من الرجال العاملين ، من أجل ازاحتهم من طريق المتسلقين الباحثين عن النجاح من أى طريق (٢٠) :

**السلطان : هم ·· هم ·· من هم ؟**

**العمامة : الحاقدون ·**

**الوردة : الموتورون ·**

**العمامة : جواسيس اليهود ·**

**الوردة : عملاء الأعداء ··**

فمن الواضح أن هذه التهم تعكس صورة من تهم الستينيات فى مصر ، ومع ذلك فالمتهمون هم على الزيبق وأحمد الدنف وعلاء الدين وحسن شـــومان ، وهم الفتيان الفرسان ، الذين ينتهى أمرهم الى السجن (٢١) :

**على الزيبق : فلنمض الى السجن فى هدوء · ان الحكاية محبوكة ·**

**احمد الدنف : ولكن أيتهموننا بالسرقة ؟**

**علاء الدين : والخيانة ؟**

**حسن شومان : والتآمر ؟**

على الزيبق : وما الجديد ؟ اننا عقبة فى طريق أحدهم ولابد أن يزيحنا عن طريقه ··

هذا الأسلوب فى اتهام الشرفاء ، وهذه التهم نفسها ، كان متلقى المسرح فى الستينيات يعرفها جيدا ، ويعرف أنها تعكس صورة من صور الواقع ، على الرغم من أن شخوص المتهمين تعلن عن تاريخيتهم ·

وفى هذين المثالين وما أشبههما لايمكن الحديث عن اسقاط ضمنى للتجربة التاريخية على الواقع ، لأن رفع الحاجز الزمنى بين ما هو تاريخى وما هو واقعى يكاد يلغى فكرة الاســـقاط نفسـها ، حيث يندمج الماضى والحاضر فى وحدة متكاملة ·

ان الشخوص التاريخية هنا ، وان احتفظت بأسمائها وصفاتها ومبادئها

وقيمها ، انما تتحرك في الواقع الراهن كأنها افراز طبيعي له ، ومن ثم لايجد المتلقي أى صعوبة في التوحد معها ، على الرغم من الغلاف التاريخي الذي يغلفها ٠

ومع ذلك يظل هذا الشكل من أشكال المسرحية ، الواقف برجل في التراث وبالأخرى في الواقع ، مؤكدا لنفس التصور لفكرة النموذج التاريخي التي تمثلت في الشكل السابق ٠ ذلك أنها لاتصل الى هدفها الا على أساس أن « **التاريخ يعيد نفسه** » وان أضفى عليه كل واقع جديد شكلا مغايرا ، وأن النموذج التاريخي ـ من ثم ـ يتكرر في الحاضر وفي المستقبل بضرب من الحتمية ٠

وقد رأينا منذ قليل كيف تبين عبد الله بن محمد ، بطل مسرحية « **ثورة الزنج** » ، في الشخوص الماثلين في الواقع شخوصا تاريخيين بأعيانهم ، من معاصريه القدامى في القرن الثالث الهجري ٠ أن هذه النماذج لم تتغير في جوهرها ، فابن عتيق النخاس يهرب من القرن الثالث لكي يأتي فيظهر ـ بنفس وظيفته تقريبا ـ في القرن الحالي في فلسطين ٠ والعطار القديم الذي كان يبيع الحناء في سوق البصرة ويقول انها « **دماء الشهداء** » هو الآن « يبيع رماد المحترقين المذبوحين بدير ياسين » ٠٠ وهكذا ٠

وفي مسرحية « **حبظلم بظاظة** » نجد ما يؤكد أيضا هذا التصور ٠ فعلاء الدين يقرر أن « كل جيل فيه دليلة » (٢٢) ، والمقصود بها نموذج المرأة المحتالة ٠ وأيضا يقدم الينا حبظلم نفسه شخصية جاريته ياسمين على النحو التالي (٢٣) :

**حبظلم : ٠٠ ياسمين ٠٠ فتنة بغداد وأميرتها القادمة ٠ ياسمين حلم الشرق الساحر ٠ ياسمين الخاتم السحري الذي يقودك الى مارد جبار مختبىء ، ما ان يدلك الخاتم حتى يصيح : شبيك لبيك ، عبدك بين يدك ، ويضع الدنيا كلها أمامك ٠ أطلب تجد ، فليس عليه صعب ، وليس في لغته مستحيل ٠ ياسمين الخالدة ، التي تعيش في كل عصر وتحيا في كل مكان ٠٠**

ومن ثم تعود ياسمين لتطالعنا في زماننا باسم « سوسو » هذه المرة ٠

واذا كانت دليلة المحتالة هي التي كانت وراء كل الأحداث التي استخدمت فيها ياسمين ، وهي التي عرفت كيف تتخذ منها أداة لتحقيق مصالحها ومصالح أضدقائها النفعيين الطموحين الراغبين في الاستحواذ على كل شيء ، فان « سوسو » ، السكرتيرة الخاصة لدليلة ، التي أصبحت الآن تشغل مركزا كبيرا في احدى الصحف ، تصبح النموذج العصري لياسمين حبظلم ، وتستخدم لأداء نفس وظيفتها ٠

وهكذا تترسب في نفس المتلقي فكرة النموذج التاريخي المتكرر ٠

وعلى الرغم مما قد تجلبه هذه الفكرة من طمأنينة الى نفس المتلقي ، حين يدرك من خلالها أنه يعيش في اطار انساق ونماذج مطردة ، تدرأ عنه الخوف من مفاجآت المستقبل ، فان أثرها كذلك في ترسيخ نوع من القدرية في ضميره لايمكن تجاهله ٠ ذلك أن التفسير العلمي للتاريخ لايرتضي هذه الفكرة ، فعندما يبدو لنا أن حدثا ما قد تكرر في حقبتين مختلفتين من الزمن فان تكراره لايعني أنه هو نفسه ، ولايمكن أن يكون كذلك ، لأنه في كل مرة يكون حدثا جديدا بوجه من الوجوه ٠

وهذا ما أدركه ألفريد فرج وعبر عنه في مسرحيته « **سليمان الحلبي** » ٠ فسليمان يتحدث عن واقعة قتله للقائد « كليبر » فيقول : « **أنتم تعرفون تماما ما فعلت ، ورأيتموه قبل ذلك آلاف المرات ، فلم السؤال ؟** » لكن الكورس المتأمل في الأحداث والمعقب عليها يرد عليه قائلا : « ولكن المرء لا يرى هذا الشيء للمرة الثانية أبدا ٠ دائما هو الشيء الجديد الطازج الطري والمثير » (٢٤) ٠

هما اذن موقفان مختلفان ، أحدهما يؤمن فيه الانسان بفكرة النموذج التاريخي وتكراره ، وما يترتب على هذا من تكرار للمغزى الذى يحمله ، والآخر يرى التجربة متجددة على الدوام ، كماء النهر حين ينساب من المنبع الى المصب ، فتستقل عندئذ كل تجربة بمغزاها الخاص • ومن ثم يتحدد منطقان لاستمداد المادة التراثية ( التاريخية ) ، احدهما يراها بذاتهـــا دالة على حقيقة نهائية ، والآخر يراها دالة على حقيقة نسبية ، وأن ما يصدق بالنسبة اليها لا يصدق بالضرورة على الواقـع الراهن فضـلا عن المستقبل • ومن ثم قد تبـدو الحقيقة التاريخية نفسها ناقصة من منظور اللحظة الجديدة ، ولا تأخذ كما لها – من هذا المنظور – الا باسقاط معطيات الواقع نفسه عليها • ومن ثم يصبح كمالها هو فى حقيقته كمال هذا الواقع •

وهذا ما صنعه محمود دياب فى مسرحيته « باب الفتوح » (٢٥) • فمجموعة الشباب المعاصرة لاتقنع بأن ماروى من أحداث تتعلق بحروب صلاح الدين يمثل الحقيقة كاملة ، وترى أنها منقوصة فى جانب منها • وهى – بوعى خاص منها لواقعها – تحـاول أن تتخيل الجانب المنقوص فتبتكر شخصية المناضل الفكرى الذى يريد أن يكون سندا لسيف صلاح الدين • وعندما يصبح هذا التكامل معقولا من منظور الحاضر تتحول هذه الشخصية من شخصية خيالية الى شخصية تاريخية ، ولكنها فى الوقت نفسه تعنى الكثير بالنســبة الى الواقع الراهن • ومن أجل ذلك ما تلبث المجموعة العصرية التى اخترعتها أن تلتحم بها على أرض الواقع • وبهذا ينحل الواقع فى التاريخ لكى يعود فيلتئم مع نفسه •

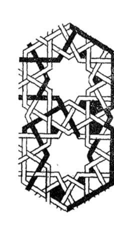
٤ –

ومن اللافت للنظـر حقـــا أن كتـاب المسرح حـين التفتوا الى التـراث وفكروا فى استعادته أو توظيفه على نحو أو آخر ، قد مالوا – فى الأغلب الأعم – الى العودة الى التراث الشعبى ، متمثلا فى السير الشعبية ، وفى حكايات « ألف ليلة وليلة » وفى حكايات الشطار والفتاك والصعاليك ، وحكايات البيئات الشعبية المحلية وأغانيها • حتى المسرحيـات التى ارتبطت بشخوص تاريخيين لايتطرق اليهم الشك ، مثل « ثار الله » لعبد الرحمن الشرقاوى ، و « مأساة الحلاج » لصلاح عبد الصبور ، و « ثورة الزنج » لمعين بسيسو ، و « سليمان الحلبى » لألفريد فرج ، وغيرها من المسرحيات ، لم تكن عناية كتابها أساسا بالجانب التاريخى الموثق لحياة هؤلاء الشخوص ، بل بمـا جـاوزت به هذه الشـخوص حـدودها التاريخية فى ضمائر الناس •

وهذا الارتبـاط بالجانب الشعبى من التراث له مغزاه الواضـح بالنسبة الى المسرح ، ذلك أن التراث الشعبى أكثر تمثيلا لروح الشعب ومنطقه وطرق تفكيره ومعاييره فى تقدير الأمـور • والمسرح – أساســا – مؤسسة جماهيرية شعبية ، يخاطب فيها الكاتب جمهوره ، بل إنه يؤلف ما يؤلف من خلاله • حتى عندما يفلسف الكاتب أمرا من الأمور فانه لاينجح الا اذا راعى منطق الجمهور فى التفلسف • وكل ذلك يجعله أشـــد حرصا على الاتصال بالتراث الشعبى لهذا الجمهور ، حيث يجد المادة الغنية المتنوعة ، من الموضوع الكامل ، الى « الموتيفة » الجزئية ، الى وسائل الأداء المختلفة •

٤ أ –

مسرحيـــة « أهل الكهف » مثـــلا لتوفيق الحكيم تنطلق من موضـــوع الاستيقاظ بعد نوم طويل ، ومسرحية « رحلة الى الغد » له هى تنويع على نفس الموضوع لاينفصل عنه ، حيث يحل فيها الغياب عن وجه الأرض أكثر من ثلاثمائة



عام بديلا من نوم أهل الكهف نفس المدة ، فى حين تنطلق مسرحيـة « **يا طالع الشجرة** » له كذلك من موتيفة الأغنية الشعبية المعـروفة فى بعض البيئـات ٠ وفى مثل هذه الحالة يتحقق توظيف التراث بمساحة العمل المسرحى كله ٠

ولكن هناك حالات تلعب فيها الموتيفة الشعبية دورا محـدودا بطريقة غير مباشرة ، وذلك حين يدخل مضمونها فى نسيج الموقف فيحدث تأثيره الفعال فى المتلقى بطريقة سرية ٠

وعلى سبيل المثال تحكى لنا مسرحية « **أميرة الأندلس** » لشوقى عن زواج المعتمد بن عباد فى شبابه من فتاة جميلة كانت تعمل غسالة ، اسمها «الرميكية»٠ وفى حوار بين اثنين من أدباء اشبيلية هما ابن حيون وأبـو القاسـم ، يقول أبو القاسم : (٢٦)

**« ٠٠ هذا حديث الرميكية يا ابن حيون وهذا خبر زواجها ، يعلمه كل من فى الأندلس ويتناقلونه بالاعجاب ، ويتحدثون أن بنت الشعب نزلت قصور الملك من أول يـوم نزول الأقمار فى هالاتها ، وأنها من عشرين عاما الى اليوم قدوة عقائل الأندلس ، والمثال الاعلى بين أميراته وملكاته » ٠**

ان شوقى هنا يتحرك على مستوى القصص الشعبى الذى تعرف كثير من حكاياته كيف يعجب الامير بالفتاة الفقيرة من الطبقة الدنيا لذكائها وجمالهـا فيتزوج منها ويجعل منها أميرة ٠

وكما يتجه كثير من الحكايات الشعبية الى تجسـيم طموح الفقـراء فى أن ينالوا من ثروة الأغنياء ما يقيم حياتهم ، والى تهدئة خواطرهم ــ من جهة أخرى ــ بجعل الأغنياء يفلسـون وينقلبون فقراء (٢٧) ، كذلك يجعل الفريـد فـرج من التبريزى فى مسرحيته « على جناح التبريزى وتابعه قفـة » نقطة تقاطع لاثـراء الفقراء وافلاس الأغنياء ، فاذا به يغدق الاموال الطائلة على فقـراء المدينـة ، ولكنها لم تكن أمواله ، بل أموال الأثرياء ٠

وكذلك كان الفتى مهران ( فى مسرحيـة « الفتى مهـران » لعبـد الرحمن الشرقاوى ) هو ورفاقه يجلبون القمح من مخازن الأمير ويفرقونه فى أهل القرية الفقراء ٠ الفرق أنهم كانوا يختلسون فى حين كان التبريزى يحتال ( وهو ليس فرقا جوهريا على كل حال ) دون أن يكون لهم أوله مآرب شخصى ، الا أن يجلبوا السعادة الى الآخرين ٠

## ٤ ب ــ

أما فيمـا يتعلق بعنـاصر الأداء الشعبى فان المسرحيـات التى ارتبطت بالتراث الشعبى ، والتى كتبت شعرا ، كمسرحيـة « الفتى مهران » ، ومسرحية « سندباد » لشوقى خميس . وغيرهما ، لم تستطع أن تستغل منهج الأداء فى السير الشعبية ، فى اضفاء الطابع الشعبى على قالبها ، باسـتثناء مسرحيـة شعرية هى مسرحية « ياسين وبهية » لنجيب سرور ، وهى بالأحرى قصـيدة درامية ذات نفس ملحمى ٠ ذلك أنه فى حـين اسـتخدمت هذه المسرحيات اللغة التى طورها الشعر العربى المعاصر ، اجتهد نجيب سرور فى أن يوائم بين موضوعه الشعبى ولغته ، فاستخدم لغة شعرية مشبعة بعناصر الايحاء الشعبى ٠ ومن ثم تكامل أسلوب السرد الملحمى مع هذه اللغة الشعرية ذات النبض الشعبى على نحو يعد تطويرا جيدا لأسلوب الأداء فى السير الشعبية ٠

قد يقال ان قصة « ياسين وبهية » ، التى عالجها الكاتب فى هذا العمل ، انما مثلت بين يديه ابتداء فى شكل « موال » يعرفه أبناء الريف فى صعيد مصر ويتغنون به ، وأنه مـن أجـل ذلك تأثر بروح ذلك الموال الشعبى وروح الأداء

الشعرى فيه ، في حين لم يتوافر في المصدر الشعبي الذى استمد منه الشرقاوى وخميس وغيرهما مثل هذه المزايا • حسنا ، فليكن هذا صحيحا ، ولنقل عندئذ ان نجيب سرور عرف كيف يوظف عناصر الأداء الشعبي في عمله الفني على نحو يأتلف كل الائتلاف مع موضوعه • هذا في الوقت الذى تهيأت فيه لكاتب آخر هو شوقى عبد الحكيم نفس الظروف التى تهيأت لنجيب سرور ، وذلك حين عالج موضوع « حسن ونعيمة » في عمل مسرحي يحمل هذا العنوان (٢٨) ، ولكنه لم يفد في كثير أو قليل من عناصر الأداء الشعبي لهذه القصة التى صيغت أصلا في شكل موال كذلك • ولأمر ما لقى عمل نجيب سرور استجابة طيبة من جمهور المتلقين ، في حين رأى كثيرون أن موال حسن ونعيمة يظل أكثر جاذبية وتأثيرا من المسرحية •

على أن فكرة استغلال عناصر الأداء الشعبي في الأعمال المسرحية قد سيطرت ــ فيما يبدو ــ على ذهن كاتب حاول في عدد من مسرحياته الاتصال بالتراث الشعبي عن قرب ، هو ألفريد فرج • لقد حاول أن يستغل خصائص الاطار الفني للسيرة الشعبية وطابعها الملحمي في صنع اطار جديد للمسرحية يحمل نفس الخصائص • ويستوى في ذلك عنده المسرحية التى تعالج موضوعا تاريخيا ، كمسرحية « سليمان الحلبي » ، والمسرحية التى يتصل موضوعها بسيرة شعبية ، كمسرحية « **الزير سالم** » والمسرحية التى تتصل بأحد شخوص القصص الشعبي ، كمسرحية « **على جناح التبريزى وتابعه قفة** » وغيرها •

**وربما لم ترق هذه التجربة ناقدا كالدكتور عبد القادر القط ، فهو يقول في تعليقه على مسرحية « الزير سالم » : « •• من سوء الحظ أن المؤلف قد خضع للاطار الفني للسيرة وسماته الملحمية ، من حكاية سردية للأحداث ، وتنقل سريع بين المشاهد • على أن هذا الانسياق وراء بعض مميزات هذا الاطار لم يكن عند المؤلف شيئا تلقائيا نابعا من طبيعة الموضوع وحده ، فالمسرحية تمثل الخطوة الثانية في هذا الاتجاه عند المؤلف بعد مسرحيته سليمان الحلبي » • (٢٩) ومع ذلك فقد لحظ الناقد العلاقة بين هذا الاطار وطبيعة الموضوع ، على نحو يوحى باستعداده لتقبل هذا الاطار في الحالات التى يكون فيها ملائما لموضوعه •**

على أن ألفريد فرج لم يكتف في مسرحيته « الزير سالم » بما قنع به في « سليمان الحلبي » من استغلال للطابع الملحمي في سرد الأحداث وكثرة المشاهد والتنقل السريع بينها ، بل حاول في « الزير سالم » ، بخاصة في مواطن السرد ، أن يفيد من خصائص لغة الراوى للسيرة الشعبية : (٣٠)

**« الرسول : حدث شيء عجيب ، شيء مدهش • ذلك أن الأمير سالم المغوار ، في الف الف فارس جبار ، اقتحم مضارب بكر ومدينتهم ، بقصد أن يذيق الموت أطفالهم وعيالهم • فما صمدوا لهجمته الشجاعة ، الا أقل من الساعة • ثم انهارت صفوفهم ، وتفرقت سيوفهم ، وهربت ابطالهم ، وتبددت رجالهم •• » الخ.**

وهو في « على جناح التبريزى •• » يستغل أسلوب القص في « ألف ليلة وليلة » ، ناقلا هذا الاسلوب على المسرح ، بما له من جاذبية خاصة ، وبقدرته على اشاعة سحر الحكاية الشعبية في جمهور المتلقين •

لقد أدرك الكاتب أن هذا الأسلوب ، بماله من جاذبية وما فيه من سحر ، يستطيع أن يتصاعد بالقصة المروية من كونها مجرد سلسلة من الأحداث والمواقف الى سماء الخيال والتأمل ، حيث تتشكل الدلالات في ضمير المتلقى على مستوى أرحب وأشمل • وهو من أجل ذلك ينبه في التذييل الذى كتبه للمسرحية الى ضرورة أن يخرج عرض المسرحية مجردا من أى ايحاء واقعى • ذلك أن الاطار الواقعى ــ في رأيه ــ كفيل بأن يقتل العمل كله ، ويهوى به من السماء الى الأرض ، « وعندئذ ستتحول هذه الخاطرة السحرية ، التى تستمد جمالها من طابع الحواديت الشعبية ، الى مجرد قصة محتال واقعية ورخيصة »(٣١) •

من أجل ذلك كان حرص الكاتب على استخدام أدوات القص الشعبى فى هذه المسرحية كما هى ماثلة على وجه الخصوص فى « ألف ليلة ٠٠ » ، فى نسجه لقصة التبريزى وتابعه ، مضمونا وأداء فى وقت واحد ، حتى يضمن لها ذلك التأثير السحرى الغريب فى المتلقى ، والتغلغل فى عالمه الباطن ، مثيرة أشواقه الكامنة الغامضة ، ملبية مطالبه الحيوية الأزلية ٠

**على أن غلبة الاتجاه الى توظيف العناصر الشعبية فى المسرح ، مادة وأداء ، لا يعنى غياب المصادر التراثية غير الشعبية عن دائرة التوظيف نهائيا ، وانما يحدث هذا التوظيف بطريقة جزئية فى سياق الحوار ، على نحو يتفاوت بين الخفاء والوضوح ٠**

ان الصيغ اللغوية للقرآن الكريم والحديث الشريف والشعر والأمثال تتسرب أحيانا الى قلم الكاتب ولكن بعد أن تتحور بما يلائم السياق الجديد ٠ وهى فى صورتها المتحورة هذه تحدث المفاجآت عندما تستدعى فى النفس من خلال هذا السياق الجديد صورتها الأصلية ٠ على أن قليلين من الكتاب هم أولئك الذين يوظفون هذه العناصر على هذا النحو ٠

فى مسرحية « الفتى مهران » ــ على سبيل المثال ــ نقرأ هذا الحوار (٣٢) :

**بجير ( القاضى ) : كيف تضحكين وسط الرجال**

**انه رفث ، انه حرام**

**سلمى : لم يا شيخ عجر ؟**

**بجير : اسمى القاضى بجير ٠**

**طه : ( ضاحكا ) قد تشابه البقر ٠**

فاسم القاضى تحور على لسان سلمى ــ بدافع نفسى ــ من بجير الى عجر ، وهو مشين ٠ والتشابه الصوتى بين الكلمتين كان كافيا لأن يثير فى عقل طه فكرة تشابه الأسماء ٠ وكان فى وسعه عندئذ أن يعلق بقوله : تشابهت الاسماء ٠ لكن الامر لم يكن مجرد تشابه أسماء ، فوراء ذلك رغبة فى السخرية من القاضى وتحقيره ٠ ومن ثم استدعت فكرة التشابه ، مع كلمة عجر ، الصيغة القرآنية « ان البقر تشابه علينا » فى عقل الكاتب ، فأجرى فيها قليلا من التحوير بما يلائم السياق ، وأجراها على لسان طه ٠

وكذلك نقرأ : (٣٣)

**مهران : أنت تكذب ٠ أشهد الله عليك «**

**عوض : هو حق إى حق ٠**

**مثلما انك تنطق ٠**

فوراء قول عوض هذا فى عقل الكاتب الآية الكريمة : « وانه لحق مثلما أنكم تنطقون » ٠ ولا تخفى خصوصية استخدام « أن » مع ضمير الوصل فى هذا السياق ٠

وكذلك نستمع الى الراعى وهو يسأل ويصيح : « الفتى مهران أين ؟ ويك يا مهران أقبل ! » (٣٤) فاذا بالعبارة الأخيرة تستدعى فى نفوسنا صورة البطل عنترة بن شداد لكى نعكسها على الفتى مهران ، وذلك من خلال قول عنترة فى معلقته رواية عن الآخرين : « ويك عنتر أقدم ! » فالصيغة هى نفس الصيغة ، والكلمات هى الكلمات ، والمخالفة بين « أقبل » و « أقدم » ليست جوهرية ٠

وفى كل هذه الحالات يبدو توظيف الصيغ التراثية مباشرا أو أقرب الى المباشرة ٠



ولكن هناك حالات يتم فيها هذا التوظيف على نحو أكثر خفاء ٠ ففي « مأساة الحلاج » ـ على سبيل المثال ـ نقرأ قول الحلاج : « ٠٠ ان الوالى قلب الأمة ، هل تصلح الا بصلاحه ؟! » (٣٥) وبقدر من التأمل ندرك أن صلاح عبد الصبور قد وظف هنا الحديث النبوى الشريف : « ان فى الصدر مضغة اذا صلحت صلح الجسم كله ، واذا فسدت فسد الجسم كله » ٠ فهذه المضغة هى القلب ٠ وحين استدعى الأداء الشعرى لكلام الحلاج هذا المجاز : « الوالى قلب الأمة » ، تم ـ بطريقة سرية ـ استلهام الحديث فى موضوع الصلاح نصا ، فاذا ما استثير الحديث النبوى فى نفس المتلقى أدرك أن المؤلف قد قال أيضا ـ وبطريقة ضمنية ـ « هل تفسد الا بفساده ؟! » ٠

وهكذا يتم توظيف الصيغة التراثية توظيفا ايحائيا ينطوى على قدر غير يسير من الخفاء ٠

وأكثر من هذا خفاء أن يستخدم المؤلف صورة توليدية لصيغة تراثية لها هيكلها البنائى الخاص ، مستغلا فى هذه الحالة المنطق البنائى لهذه الصيغة اللغوية ٠ وفى أغلب الأحيان يصعب الكشف عن هذه الصيغة الأولى ٠

ولعله من الطريف هنا أن نقف على قول « صابر » ، أحد الفلاحين الموالين للفتى مهران : (٣٦) ٠

**أنا فلاح ، ولا أعرف هذا الأمر كله ٠**

**٠٠٠٠٠**

**نحن لا نجنى من الشوك العنب (١)**

**نحن لا نحصد القمح من المستنقعات (٢)**

فمن حسن الحظ أن يثبت المؤلف الجملة (١) التى هى صيغة مثل معروف ٠ ذلك أن الجملة (٢) ليست الا توليدا من الجملة (١) ، وكلتاهما قائمة على التقابل التعارضى بين عنصرين لا يلتقيان : شجر الشوك والعنب فى الأولى ، والمستنقعات والقمح فى الثانية ، وهو ما يثبت الجملتين هنا ـ بداهة ـ من أجل أن يقدم الينا نموذجا توليديا من صيغة تراثية ، فالأغلب أنه عندما أثبت الأولى أدرك أن المتكلم فلاح فقير يعمل فى فلاحة الأرض ، وأن لقمة العيش ( القمح ) هى أكبر همه ٠ ومن ثم تحول الكاتب فركب الجملة الثانية لكى تكون ملائمة لمنطق ذلك الفلاح النفسى ٠

أقول انه لو لم يثبت المؤلف هنا صيغة المثل لكان من الصعب رد الجملة الثانية اليه الا بمنهج لغوى بالغ الصرامة والدقة ٠

ومن الواضح هنا أن فكرة التعارض بين المتقابلين ، سواء أكانا الشوك والعنب ، أو القمح والمستنقعات ، ليست أساسا فكرة الكاتب ، فالثنائية الثانية مولدة ـ كما رأينا ـ من الثنائية الأولى ٠ ولكن كم من هذه الأبنية الدلالية يتسرب من التراث ، خالعا صيغته اللغوية الأولى ، لكى يعود فيبرز على قلم الكاتب المحدث فى صيغة لغوية مغايرة !

## ٥ ـ

انتهى بنا تحليلنا للجدل بين الكاتب المسرحى وتراثه الى أنه يتصل به بقدر ما ينفصل عنه ، وأنه يعطيه بقدر ما يأخذ منه ، فهو لا يقبله كله ، ولا يرفضه كله ٠ ذلك أنه يقف برجل فى التراث وبالأخرى فى واقعه ٠ وفى خلال هذا الاتصال والانفصال ، أو الالتقاء والافتراق ، تبلورت على أيدى كتاب المسرح مجموعة من القيم ، كان الواقع يطلبها فى الحاح ، ويشجب أضدادها ، هى قيم الكرامة والحرية والعدالة ٠

والكرامة نفى للذل والمهانة ، والحرية نفى للعبودية ، والعدالة نفى للظلم •

ولأن هذه القيم انسانية عامة فى طابعها لم يكن على كتاب المسرح بأس فى أن يستلهموا تراثهم ما يعينهم على ابرازها وتأكيدها • وليس معنى هذا أننا نعود فنقبل فكرة النموذج التاريخى المتكرر ، وأنه لا جديد تحت الشمس • ذلك أن وعى الانسان بهذه القيم ، ونضاله من أجل تحقيقها ، يرتبطان فى كل زمان ومكان بظروفه الموضوعية الخاصة • أن هذه القيم ـ بعبارة أخرى ـ تمثل اهدافا انسانية عامة توجه تاريخية الانسان المتغيرة على الدوام •

ـ أ ٥

ولننظر الآن كيف ألحت قيمة « الكرامة » على عقل الكاتب المسرحى ، وكيف استنبتها فى تراثه •

فى مسرحية « عنترة » لشوقى يقابل المؤلف بين شخصى عنترة ، فارس الحرب وحامى الحمى ، وصخر الميال الى الدعة والسلم والاستمتاع بالجمال(٣٧):

**صخر : ما الذى قلت ؟**

**عبلة : قلت ما قيمة البأس وصغرت عندنا الأبطالا •**

**صخر : انما قلت : تأخذ الذئبة الذئب ـ**
**وتعطى اللباءة الرئبالا •**
**وابنة الناس لابنهم ، فقديما**
**سخر الله للنســاء الرجالا •**

**عبلة : لا تريد الرجال ياصخر الا**
**جبناء ، اذلة ، أنذالا •**

**صخر : بل أريد الحياة خيرا وسلما**
**ليس شرا سبيلها وقتالا •**
**أريد الجمال لهذا الجمال وأبقى الشباب لهذا الشباب**

**••••••**

**عبلة : جميل وليس بحامى البيوت ولا مانع من يد ماله**
**اذا ما عوى الكلب ضل السلاح وبل من الخوف سرواله**
**يجود بزوجته للمغير ويرمى الى الذئب أطفاله**

فى هذه القطعة الحوارية يبدو واضحا أن عبلة ترفض فى شخص صخر صورة الجبان الذليل الذى لا يحمى عرضه ، أى الفاقد لكرامته ، وان بدا فى سمت جميل وأبهة ، وتؤثر عليه صورة الفاتك المغــوار حامى الديار ، الذى يهش للقتال والقتال عند أول بادرة •

ويبدو أن شوقى ظل مؤرقا طوال المسرحية بين فكرة الــكرامة وعنف الفروسية • فصخر فى صراعه مع غريمه لم يهزم كل الهزيمة ، وان لم ينتصر كل الانتصار • لقد مضت الأحداث به حتى أوشك أن يزف الى عبلة ، ولكنه لحى عنها ـ فى آخر لحظة ـ بحيلة ما ، لكى يجد بــدلا منها الفتــاة العبسية الأخرى « ناجية » ، التى أحبته لشخصه • فمظهر التحضر فى شخص صخر ، فى مقابل بداوة عنترة ، هو ما خلق هذا التوتر فى عقل شوقى • وهو توتر أعلن عن نفسه فى مسرحيته « مجنون ليلى » كذلك فيما جــرى من حوار بين هند وليلى فى المفاضلة بين المدينة الناعمة والبادية الخشنة (٣٨) •

لكن شوقى ما لبث أن حسم هذا الموقف فى مسرحيته « أميرة الأندلس » . فبعد أن كشف المعتمد بن عباد لضيوفه من نبلاء الفرنجة ما كان من اعتداء وزير الملك ألفونس عليه بالاهانة والقول الجارح والتهديد الوقح ، وكيف أنه لذلك استحق القتل — يقول : (٣٩)

« ... ان الأسد العربى لا يشتم فى عرينه ، وانه لو غلب على غايته حتى لم يبق له منها الا قاب شبر من الأرض لما استطاعت قوى الانس والجن أن تنفذ الى كرامته من قلب هذا الشبر » .

**لقد استقر شوقى أخيرا على أن الأخذ بأسباب التحضر لا يمكن أن يكون على حساب الكرامة .**

فاذا انتقلنا الى كاتب معاصر كألفريد فرج وجدناه يعلى من شأن هذه القيمة ، ويرتفع بها الى مستوى وجودى يجاوز كل المواقف الجزئية التى عرض لها شوقى . فهو فى « سليمان الحلبى » يجرى على لسان سليمان قوله مناجيا نفسه (٤٠) : « .. ان كان يتعين على بعضك أن يكون ثمنا لبعضك فمن النذالة أن تشترى الحياة بالشرف ولا تشترى الشرف بالحياة » . ثم يعود فى « الزير سالم » ليسوق الحوار التالى عن قتل التبع حسان لربيعة (٤١) :

**هجرس : ولم اختصه دونكم بالقتل ؟**

**مرة : لأنه لم يكن ليركع مثلنا**

**هو ملكنا وسيد جميع العرب .**

**هجرس : بالثمن الكبرياء !**

**مرة : لا ، فما تألم اخى غير لحظة ، اما نحن الذين شهدنا بالعين كل التفاصيل وعشناها بعد ذلك نتذكر كل انتفاضة وكل أنة ونمضغ الهوان ..**

**هجرس : ويا لثمن المذلة !**

وكان الكاتب قد وجد لما كان يفكر فيه على لسان سليمان مصداقا عمليا فى موقف ربيعة ، فقد اشترى ربيعة شرفه ودفع حياته كلها ثمنا له . وأيضا فان مرة وغيره ، الذين اشتروا الحياة ، انما دفعوا ثمنا لذلك العار والمذلة والهوان .

ولا شك فى أن استنبات هذه القيمة فى التراث وبلورتها على هذا النحو انما كان يمثل ضرورة يلح الواقع فى طلبها وتأكيدها .

٤ ب —

والحرية قيمة انسانية أخرى ، تشغل بال الفرد كما تشغل بال الجماعة على السواء . وهى — كما قلنا نفى للعبودية على المستويين ، الفردى والجماعى . لكن لما كان كيان الفرد لا يتحدد الا فى اطار الجماعة فقد نشأ عن هذا السؤالان التاليان : هل يمكن أن يكون الفرد حرا فى مجتمع مستعبد ؟ وهل يمكن — فى اطار مجتمع حر — أن يعيش الفرد مستعبدا ؟

ولأن قضية الحرية تناقش على مستويات مختلفة ليس هذا مكانها فاننا نقصر الكلام هنا على طرح التصور العام لهذه العلاقة المركبة بين الفرد والمجتمع كما تمثلت فى الأعمال المسرحية التى استنبتت أفكارها فى الاطار التراثى .

لقد واجه شوقى قضية الفرد المستعبد فى مجتمع يدعى لنفسه الحرية ، متمثلة فى شخص عنترة بن شداد . لقد كان عنترة عبدا يبحث لنفسه عن مكان

بين الأحرار . وهو لذلك ينظر فى كل مايميز السيد الحر فيصطنعه لنفسه حتى يبز فيه السادة . وقد تواتيه الظروف لكى ينتزع من الجماعة الاعتراف به سيدا حرا انتزاعا . ولكن ماذا بعد ؟

يبدو أن القضية فى منظور شوقى لم تتمثل بوصفها قضية رجل يريد أن يتحرر ، اذ ما قيمة أن يتحرر عنترة والمجتمع كله فاقد لحريته ، يستعبده الأجنبى ويستذله ؟ ، وانما تمثلت ــ أساسا ــ بوصفها قضية مجتمع بأكمله ، فحرية الفرد لا تنفصل عن حرية مجتمعه . ومن أجل ذلك تحول شوقى بذلك الصراع الفردى المحدود ، الماثل فى ضمير عنترة ، الى قضية المجتمع بأسره (٤٢)

**الأول : ( لعبلة ) يالك من مكابرة     تطعن فى الأكاسرة**

**وتلعن المناذرة**

**الآخر : عبلة تنطق الذهب     لوكنت تعقل الخطب**

**الأول : وما الذى ترمى له ؟**

**عبلة : أرمى لتحرير العرب .**

**الأول : تحريرهم ممن ؟**

**عبلة : من القيد**

**الأول : وكيف قيدوا ؟**

**عبلة : الفرس والروم استرقوا قومنا واستعبدوا**

وحين يصبح تحرير الوطن هو القضية الأولى يرتفع صوت عبلة قائلة :

**الا بطل نلتقى حوله ..**

**يفك من الرق أعناقنا ؟**

وفى تصورها أن هذا البطل المهيأ لجمع الشمل وتحرير الوطن هو عنترة نفسه ، لأن حريته التى يبحث عنها لن تكتمل الا اذا تحرر الوطن كله (٤٣) :

**ضرغام : ( متحدثا عن عنترة )**

**الحسد من لا يعصم البيد غيره**

**اذا زحفت من أرض كسرى الجحافل ؟**

**الحسد من يرجى لتأليف قومه**

**اذا افترقت تحت الملوك القبائل ؟**

وهكذا يتبلور المفهوم المبدئى لحرية الفرد الحقيقية فى أنها لا يمكن أن تتحقق الا فى اطار مجتمع حر .

فاذا انتقلنا الى كاتب مسرحى معاصر كمحمود دياب وجدناه فى « باب الفتوح » يؤكد ان الشعب الحر لا يمكن أن يوجد الا فى الوطن الحر (٤٤) . وهو يقصد بالشعب هنا كل فرد من افراد الشعب ، فالحرية ليست حرية فئة دون أخرى ، أو فرد دون فرد .

ومن قبل شجب فاروق خورشيد فى مسرحيته « أيوب » تبرير عبودية فرد وسيادة آخر تبريرا غيبيا موهوما (٤٥) :

**بلدد : اذن أيها العبد مادى أنت حر .**

**......**

**صوفر : أتتحدى ارادة الخالق ؟**

**أليفاز : لقد خلقه عبدا كما خلقك حرا ·**

**بلدد : أهى ارادة الخالق أم ارادتنا نحن ، من نملك ، من نستعبد ؟**

وهو فى هذه المسرحية لا يشغل نفسه بالتصور المبدئى وكأنه أمر مفروغ منه ، بل يحاول ـ من خلال معايشته للواقع ـ أن يحدد « تعينات » حرية الأفراد والجماعات ، فيتمثلها فى حرية التفكير حين تكون حقا يمارسه كل الناس فلا يتحركون كالقطيع ، وفى حرية الارادة والاختيار وتحمل النتائج ايجابا وسلبا ، وفى تحديد هدف يتحرك المرء نحوه ، والانتماء الى شىء واضح محدد · وكل هذه المعانى انما تبرز من خلال الحوار الذى يجريه الكاتب بين جماعة الجن المتمردين الذين حبسهم النبى سليمان ذات يوم ·

وقد رأينا من قبل كيف أن ثمن الكرامة كان فادحا ، فكيف يكون ثمن الحرية ؟

بعد أن قتل العبد « مادى » السيد « بلدد » تجرى محاكمته فنقرأ فيها هذا الحوار : (٤٦)

**اليفاز : يا المصيبة ! العبيد يقتلون السادة · هذه نهاية العالم ·**

**مادى : العبد تحرر أخيرا يا سيد ، وفتح عينيه ، وحرك يديه ·**

**أيوب : ولكنهما الآن مغلولتان يا مادى ·**

**مادى : قلبى طليق حر يا سيد ·**

**اليفاز : قلب قاتل مجرم ·**

**صوفر : ويد خائن لوثها دم سيده ·**

**مادى : ربما أيها السيد ، ولكن نفسى راضية ·**

**······**

**كبير الكهنة : أيها العبد ، هل قتلت السيد بلدد ؟**

**مادى : نعم ·**

**كبير الكهنة : وتقر ؟**

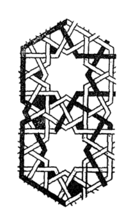
**مادى : واقبل حكمكم ·**

وحين يصدر الحكم بالاعدام على مادى يعلق أيوب قائلا : ما أفدح الثمن !

وهكذا تتوازى القيمتان ، أعنى الكرامة والحرية ، فى فداحة ثمنهما · انهما قيمتان يحق للانسان أن يناضل من أجل تحقيقهما وان دفع فى سبيل ذلك حياته ·

## ٥ جـ

وتبقى القيمة الثالثة ، وهى العدالة · ونسجل هنا ملاحظتين أوليين : الأولى أن العدالة من حيث هى قيمة وقضية لم تشغل كتاب المسرح فى البداية بقدر ما شغلتهم فى الستينيات من هذا القرن · ولارتباط ذلك بالمد الاشتراكى فى تلك الحقبة واضح ومفهوم · والثانية أن شخصية القاضى فى معظم المسرحيات التراثية التى ظهرت كانت شخصية كريهة ، تسعى لتحقيق مصالحها على حساب وظيفتها ، وترتبط فى الغالب بشخص الحاكم لتكون أداة فى يده لتحقيق ما يريد ، أو هى تتطوع بذلك من تلقاء نفسها ، مداهنة ورياء وتقربا من السلطان وذوى النفوذ · وهى متورطة فى الظلم غالبا ·



ويبدو أن هذه الصورة قد فرضت نفسها بتأثير الموروث الشعبي من السير والحكايات الشعبية • ويهمنا أن نشير في هذا الصدد الى شخصية القـــاضي « عتبة » في سيرة « الأميرة ذات الهمة » ، (٤٧) فقد اخترعته السيرة لكي تجسم من خلاله كل صنوف الفساد الضاربة أطنابها في الداخل ، فضلا عن أنه كان يعمل جاسوسا على العرب للروم • هو اذن شخصية رمزية •

والحق ان الفساد الداخلي في البلاد يبلغ الرمز اليه أقصى دلالاته عندما يجسم في شخصية القاضي ، لا لشيء الا لأنه رمز العدالة أصلا • حتى مع نزاهة القضاء في العصر الحديث واستقلاله عن السلطة التنفيذية ، بقي هـذا الأثر التراثي يوظف بشكل ملحوظ في المسرح بخاصة ، لادانة الواقع الداخـلي • ذلك أنه اذا كان صرح العدالة مخربا فلابد أن يكون الخراب قد عم كل شيء •

والآن ، هل لعب التراث دورا في بلورة قضـية العـدالة في عقول كتـاب المسرح ؟ وكيف ؟

نشير ابتداء الى أن الحلم بالعدالة يبسط جناحيه على كثير من القصـص والحكايات الشعبية • ويحدثنا ألفريد فرج عن نفســه كيـف تعلم من ذلك القصص الشعبي أن الحلم وان لم يحدث في الواقع ما يزال يعبر عن حقيقـة أشمل وأبقى ، وأن الانسان منذ آلاف السنين والى أن صاغ حواديت ألف ليلة ، وقبل أن يتفتق ذهنه عن الأفكار الاشتراكية ونظريات العدل الاجتمـــاعي ، « **كان يحلم دائما ـ في جده وفي هزله ـ بالعدل المادي** » ، (٤٨) أو هكـــذا تكشفت له هذه الحقيقة من خلال احتكاكه بألف ليلة وتأمله فيها •

لا غرابة اذن في أن تلح قضية العدالة على ذهنه الحاحا عنيفا ، وأن تطرح عليه عددا من الأسئلة المحيرة ، في مقدمتها هذا السؤال : هل يتطابق القانون والعدالة ؟ لقد سلم سليمان الحلبي لصا شريرا للشرطة فسقطت بنته نتيجة لذلك في الفسق ، فهل يكون سقوطها هذا ثمنا للعدالة ؟ ياله اذن من ثمن ! وهو في حيرته في تقدير ما صنع يطلب العون من الشيخ عبد القادر (٤٩) :

**سليمان : ••• أجرني !**

**عبد القادر : لا ملاذ لك الا في الكتاب الكريم •**

**سليمان : الكتاب سن القانون وهو واضح ، ولكن القضية معقدة •**

ثم تبلغ حيرته أقصاها عند تقدير ماهو مقدم عليه من قتل كليبر ، فعملية القتل في ذاتها لا تشكل أدنى صعوبة ، ولكن ماذا يكون بعد ذلك ـ العـدالة أم الظلم ؟ هذه ـ كما يقول ـ هي المعضلة • هذا السؤال الذي يصمت الكون فلا يجيب عنه • وماذا يمكن لانسان يؤرقه هذا السؤال أن يصـــنع ؟ الزير ســـالم يقول : « ••• **فلنحطم العـــالم ولنمزقه شذر مـذر حتى يجيب عن سؤالنا** » (٥٠) •

سليمان الحلبي والزير سالم كلاهما لم يكن يبحث عن العدالة التي يمكن أن يحققها القانون ، بل عن العدالة المطلقة ، ولعلهما كانا يبحثان بذلك عن المحال •

لقد رأى الزير أن قبول الدية في مقتل أخيه كليب ليس عدالة ، وأن قتل خير من في قبيلة القاتل بدم أخيه القتيل لا يكفي لتحقيق العـــدالة الكاملة ، وانما العدالة الكاملة تتحقق في أن يعود كليب حيا كما كان • وهذا هو المحال ، ولكنه هو ما كان الزير يريده : (٥١) •

**سالم : •• لا خير في شيء الا أن يكون ما أريد ، والعدل الـــكامل هـو ما أريد •**

ولقد ظل ردحا من الزمن لاهم له الا أن يروى سيفه من دماء البكريين قاتلي أخيه ، ولكن ذلك لم يكن ليحقق له مطلبه ، فلم يكن الزمن ليستدير فيعيد القتيل الى الحياة .

ولم يكن سليمان الحلبى والزير سالم وحدهما الباحثين عن المطلق ، فنحن نلتقى عند الدكتور سمير سرحان فى مسرحيته « ست الملك » بشخصين آخرين هما « الحاكم بأمر الله » و ريدان » ابن القاضى الذى أعدمه الحاكم ذات يوم ظلما .

لقد كان الحاكم معذبا بالبحث عن اليقين الكامل ، ولكن من أجل أن يحقق العدل الكامل :

**« .. لابد أن أحصل على اليقين الكامل ، اذ كيف أقيم العدل الكامل دون أن أصل الى اليقين الكامل ؟ كم من الآثام ترتكب فى الظلام دون أن تراها عينا الانسان الأعمى ! » (٥٢) .**

أما « ريدان » فقد كانت مأساته أشبه بمأساة الزير سالم . لقد قتل أبوه ظلما ، ومن ثم فانه يطالب ــ تحقيقا للعدالة ــ بعودته حيا : (٥٣) .

**ريدان : أنا طالب المستحيل .. أقل من كده مفيش .**

**ست الملك : المستحيل ؟**

**ريدان : أيوه .. ترجعى أبويا حى زى ما كان ، والا مش حيكفينى فيكى انت والحاكم بحور العالم دم .**

وحين استعصى على الحاكم أن يصل الى اليقين الكامل من أجل تحقيق العدالة الكاملة ، أشعل الحريق فى المدينة كلها ، ووقف يتأمل (٥٤) ؟

**الحسين ( القائد ) .. مين أنت حتى تحكم على الكون كله بالدمار ؟ مين أنت حتى تشعل فى كل شىء النار ؟ الظالم مع المظلوم .. القاتل مع القتيل .. السارق مع المسروق . أنت مين ؟ ليه ترتكب الخطأ القاتل مرتين ؟**

**الحاكم : ( معذبا ) أنا حرقتها لأنى طالب المستحيل .. العدل الكامل أو لا شىء ، الطهر الكامل أو لا شىء ، الفردوس ، أو العالم كله يبقى كومة رماد ... كل شىء أو لا شىء .. المستحيل » .**

وقد تولد فى خلال البحث عن هذه القيمة المطلقة ، أعنى العدالة الكاملة ، عدد من الأفكار التكميلية ، تمثله الكتاب أيضا فى الاطار التراثى .

**٥ جـ ــ ١**

وأول هذه الأفكار يقول انه ما دامت العدالة الحقة هى العدالة الكاملة فان نصف العدالة عبث (٥٥)

**عبد القادر : سنقنع بنصف العدالة .**

**سليمان : نصف العدالة أنكى من الظلم .**

وقد تعينت هذه الفكرة عند سليمان الحلبى عندما رأى أنه فى مقابل القصاص من لص ، كان اهدار لحياة ابنته ، فهذا هو نصف العدالة .

وعندما رأى الزير سالم وهو يحتضر أن « هجرس » ابن أخيه قد اعتلى عرش أبيه فى النهاية ، رأى فى هذا « بعض العدالة » .

وعلى مستوى نصف العدالة المرفوض تأتى كل أنصاف الحلول : (٥٦) ،

**علي : الكلام القوى يقوى ثقة المريض فى طبيبه ، وهو نصف الشفاء .**

**قفة : نصف الشفاء لن ينقذ حياة المريض .**

وفى مسرحية « باب الفتوح » نقرأ : (٥٧) .

**أسامة : لقد شاخت أمتنا يا زياد وترهلت ، وأزمنت فيها الأورام .**

**المجموعة : وما عادت تجدى فيها سبل العلاج الموقوتة .**

ثم يسوق محمود دياب عددا من المواقف التى لا تقبل الحل الوسط ، أو لا يجدى فيها نصف الحل (٥٨) :

**المجموعة : حرب أو استسلام**

**ثورة أو خنوع**

**حيـاة أو مـوت**

**أمور لا تقبل الحل الوسط ، وعلينا نحن المغرمين بالحل الوســـط أن نختار أحد الحلين .**

**... الحل الوسط هو اللاجدوى ، واللامعنى ، هو اللاشىء .**

**٥ ج ـ ٢**

والفكرة الثانية تقول ان أسلوب الانتقام ينافى العدالة . قد يكون القتل فى بعض الأحيان تحقيقا للعدالة ، ولكنه عندئذ يختلف عن الانتقام (٥٩) .

**سليمان : لا أقوى على القتل انتقاما**

**الكورس : وقتل سارى عسكر ، ماذا تسميه ؟**

**سليمان : العدل .**

**الكورس : أتعرف ما تقول وما تفعل ؟**

**سليمان : نعم ، أقتل قتلا نزيها عادلا لا ثأر فيه .**

وهذا المعنى هو سر البطولة التى أدركها الفريد فرج فى شخص سليمان الحلبى . وهو نفس المعنى الذى فسر به بطولة الزير سالم ، الذى ظل لسيرته الشعبية جاذبيتها على مر الزمن . « فالانتقام الدموى لا يمكن أن يكون مناط بطولة لبطل . الانتقـــام نفسه نزوة نفس خبيثة ، ولا حق الا بالقصـــاص العدل (٦٠) » . ومن ثم لم تكن بطولة سالم بطولة انتقام دموى ، بل بطولة تنطوى فى جوهرها على رغبة فى تحقيق العدالة الكلية المطلقة ، أى العدالة التى تجاوز مطالب الفرد ورغباته الشخصية الى العدالة الكونية .

الانتقام اذن عمل شرير خبيث ، لا يعالج ولا يبرىء ، ولا يقر حقا أو يبطل باطلا ، بل هو فى حقيقته جريمة : (٦١) .

**الحلاج : ما اتعس أن نلقى بعض الشر ببعض الشر**
**ونداوى اثما بجريمة .**

وفى « باب الفتوح » يقول أسامة : **« .. ليس من خلقنا أن نقاتل عدوا ملقى سلاحه ، ولن يكون الانتقام طريقنا الى الحياة أبدا » (٦٢) .**

٥ ج - ٣

ان معظم الشخوص التراثية المسرحية الذين نسجت مأساتهم من موقف يجاوز همومهم الشخصية لوصفهم أفرادا ، بل ربما جاوز فى بعض الحالات هموم مجتمعهم الآنية ، كأولئك الذين شغلوا بالعدل الكامل ، وكل فعـــل ايجابى كامل ، والحقيقة الكاملة ، واليقين المطلق ، والمعرفة الكلية ٠٠ الخ - كانوا شعراء فى طريقة تلقيهم للأشياء ومحاولتهم فهمها ٠ وهم كذلك لا لأنهم يقولون الشعر ، فما كان قول الشعر يؤدى بصاحبه بالضرورة الى مثل هذه المواقف ، بل لأنهم فى أعماقهم ينطوون على روح الصوفى الشاعر ، الذى يستبد به قلق وجودى ازاء كل شىء ، لا يكاد يكف أو ينتهى ، ازاء نفســه وازاء الآخرين ، وازاء الكون وما وراء الكون ، والذى يوازن هذا القلق فى نفسه أشواق الحق المطلق ، والعدل المطلق ، واليقين المطلق ٠ ولا بأس فى أن تكون هذه الأشواق من أجل خير البشر ٠

ودون استقصاء ، يبرز أمامنا من هؤلاء « شهريار » الحكيم ، و « مهـران » الشرقاوى ، و « حلاج » عبد الصبور ، و « سليمان » و « سالم » ألفريد فرج ، و « حاكم » سرحان ٠ ومن الطريف أن يكون ظهور هؤلاء الشخوص على المسرح فى حقبة الستينيات ، باستثناء شهريار ٠

لقد انهمك هؤلاء جميعا فى قضاياهم الكلية ، ومـــع ذلك كانت عيونهم مفتحة على الواقع ، حتى ان المتصوف الرسمى منهم لينطلق فى « مأساة الحلاج » قائلا : (٦٣) ٠

**وهل تمنعنا الخرقة أن نأبه للظلم**

**وأن نثبت للظـالم**

**وأن ندفع كيد الشر عن أحبابنا الضعفاء ؟**

ترى أتكون هذه الظاهرة احياء مطورا لمنهج الصوفية الايجابية التى عرف تراثنا عددا كبيرا من نماذجها عبر الزمن ، فى حقبة كان التفكير فيها يتجـــه بخطى حثيثة نحو العلمانية ؟ هذا ما افترض ٠ وعلى كل فقد كانت من أخصب الحقب فى عصرنا الحديث ٠

هكذا تبدو أمامنا الخطوط العامة لذلك الحوار الذى أقامه المسرح مـــع التراث ، مفيدا منه ، وموظفا له ، على المستويين الشكلى والموضوعى ، كما يتضح لنا من خلال مسار هذا الحوار مدى ما أحرزه الوعى بطبيعة العلاقة بين المبدع المعاصر والتراث من تطور ٠ وتبقى بعد ذلك الحقيقة التى يصعب النزاع فيها ، وهى أن ارتباط المبدع بتراثه ضرورة لا فكاك له منها ، اذا كان يهدف حقا الى المشاركة فى صنع ثقافة قومية متطورة ٠

## هوامش

(١) راجع للتحقق من هـــذا المعنى مقدمة أبى زيـد القرشى لكتابه ( جمهرة أشعار العرب ) .

(٢) انظر طبقات الشـــعراء لابن المعتز ، ص ٢٤١

(٣) انظر الفهرست لابن النديم ص ١٧٨ .

(٤) انظر وفيات الأعيان ٢١٠/١

(٥) أحمد شوقى : مجنون ليلى ، ص ٥٣ .

(٦) نفسه ، ص ٨٩

(٧) نفسه ص ١٤ ، ١٥

(٨) أحمد شوقى : أميرة الأندلس ، ص ٢٥

(٩) نفسه ، ص ٢٣

(١٠) نفسه ، ص ١٣١

(١١) انظر كتابنا : قضايا الانسان فى الأدب المسرحى المعاصر ـ الفصل الخاص بالصراع بين الانسان والزمان .

(١٢) راجع آراء الدكتـــور لويس عوض ( الأهرام فى ١٩٦٤/٤/٢٩ ) والدكتور عبد القــادر القط فى حديثه عن مسرحية « ليالى الحصاد » لمحمود دياب ( مجلة المسرح ، عدد يناير ١٩٦٨ )

(١٣) انظر د٠ على الراعى : المسرح فى الوطن العربى ـ ( عالم المعرفة ـ الكويت ، يناير ١٩٨٠ ) ص ٩١ ـ ٩٢

(١٤) سلسلة « المسرحية » ـ العدد الخامس ، يوليو ١٩٦٥ .

(١٥) أمثـــال الفريـــد فرج فى « حلاق بغـداد » و « على جناح التبريزى وتابعه قفة » ، ورشاد رشدى فى « اتفرج يا سلام » ، ومحمود دياب فى « ليالى الحصاد » .

(١٦) نشرت مع مسرحية «رجل طيب فى ثلاث حكايات» للكاتب نفسه ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤

(١٧) انظر على سـبيل المثال مسرحية « وامعتصماه » لابراهيـــم العريض ، ومسرحية « سيف بن ذى يزن » ومسرحية « الملكة أروى » للدكتـــور محمد عبده غانم .

(١٨) أحمد شوقى : عنترة ، ص ٧٧

(١٩) معين بسيســو : ثورة الزنج ـ ( الأعمـال المسرحية ـ دار العودة ، بيروت ١٩٧٩ ) ص ١٣٤ ـ ١٣٥

(٢٠) فاروق خورشيد : حبظلم بظاظة ـ ضمن ثلاث مسرحيــات ( مطبوعات الجمعية الأدبية المصريــة ١٩٦٦ ) ص ١٨٨

(٢١) نفسه ، ص ٢٠٦

(٢٢) نفسه ، ص ٢٣٢

(٢٣) نفسه ، ص ١٧٢ ـ ١٧٣

(٢٤) الفريد فرج : سليمان الحلبى ـ ( دار الكاتب العربى ١٩٦٦ ) ص ١٥٢ ـ ١٥٣

(٢٥) محمود دياب : باب الفتـــوح ـ نشرت مع مسرحيته « رجل طيب فى ثلاث حكايات » فى مجلد واحد ـ ( الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ )

(٢٦) احمد شوقى : أميرة الأندلس ، ص ٥٨

(٢٧) راجع كتابنا «القصص الشعبى فى السودان» ، ( الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر ١٩٧١ ) ص ٢٢١

(٢٨) شوقى عبد الحكيم : حسن ونعيمة ـ نشرت مع مسرحية « الملك معروف » فى العدد السابع من سلسلة « المسرحية » ـ ديسمبر ١٩٦٥

(٢٩) د٠ عبد القادر القط : فى الأدب العربى الحديث ( مكتبة الشباب ١٩٧٨ ) ص ٣٥

(٣٠) الفريـــد فرج : الزير ســـالم ـ ســلسلة « مسرحيــات عربية » ـ ( دار الكاتب العربى ـ نوفمبر ١٩٦٧ ) ص ٦٨

(٣١) الفريد فرج : على جناح التبريزى وتابعه قفة ـ سلسلة « مسرحيات عربية » ـ ( المؤسسة المصرية العامة للتاليف والنشر ـ نوفمبر ١٩٦٨ ) ص ١١٥

(٣٢) عبد الرحمن الشرقاوى : الفتى مهران ـ المكتبة العربية رقم ٤١ ( الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٦ ) ص ١٠٩ ـ ١١٠

(٣٣) نفسه ، ص ١٧٦

(٣٤) نفسه ، ص ٥٦

(٣٥) صلاح عبد الصبور : ماساة الحلاج ـ ( دار الآداب ، بيروت ١٩٦٥ ) ص ٤٥

(٣٦) الشرقاوى : نفسها ، ص ١٢٨

(٣٧) شوقى : عنترة ، ص ١٤ ـ ١٥

(٣٨) شوقى : مجنون ليلى ، ص ١٠ ـ ١١

(٣٩) شوقى : أميرة الأندلس ، ص ٤٦

(٤٠) الفريد فرج : ســـليمان الحلبى ، ص ١٠٩

(٤١) الفريد فرج : الزير سالم ، ص ١٨

(٤٢) شوقى : عنترة ، ص ٧٨ ـ ٧٩

(٤٣) نفسه ، ص ٩٩ ـ ١٠٠

(٤٤) محمود دياب : باب الفتوح ، ص ٥٣

(٤٥) فاروق خورشيد : أيوب ـ سلسلة «مسرحيات عربية» ( الهيئة المصرية العــامة للتاليف والنشر ١٩٧٠ ) ص ٤٩

(٤٦) نفسه ، ص ١٤٢

(٤٧) راجع د٠ نبيلة ابراهيــم : سيرة الأميرة ذات الهمة ، دراســـة مقارنة ـ ( دار الكاتب العربى ) ص ٩١

(٤٨) الفريـــد فرج : عـلى جنـــاح التبريزى ٠٠

(٤٩) سليمان الحلبى ، ص ٩١ ص ١١٦ ـ ١١٧

(٥٠) الزير ســـالم ، ص ٢٧ ـ ٢٨ وقارن بما كتبه توفيق الحكيم فى مقدمة مسرحيته « يا طالع الشجرة » ، ص ٢٤

(٥١) نفسه ، ص ٧٧

(٥٢) د٠ سمير سرحان : ست الملك ـ ( القاهرة ـ بت مثلت على المسرح القومى فى موســم ١٩٧٧ ـ ١٩٧٨ ) ص ٢٦

(٥٣) نفسه ص ٣٣ ـ ٣٤

(٥٤) نفسه ص ١٠٤ ـ ١٠٥

(٥٥) سليمان الحلبى ، ص ٨٩

(٥٦) على جناح التبريزى ٠٠ ص ٣١

(٥٧) باب الفتوح ، ص ٥٧

(٥٨) نفسه ، ص ٩٤

(٥٩) سليمان الحلبى ، ص ١٤٦ .

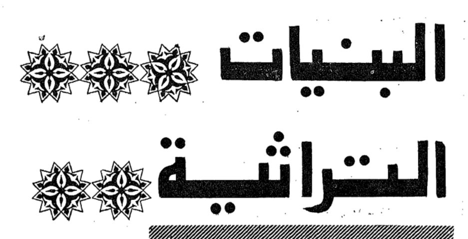
(٦٠) الزير سالم ، ص ٧ من المقدمة .

(٦١) مأساة الحلاج ، ص ١٨٥

(٦٢) باب الفتوح ، ص ١١٠ ـ ١١١

(٦٣) ماساة الحلاج ، ص ٦٩

الدكتورة سيزا قاسم



# البنيات التراثية

## فى رواية وليد بن مسعود لجبرا ابراهيم جبرا



**ان قضية العلاقة بين الموروث والوريث هى قضية اشكالية فى الثقافة العربية المعاصرة . فالتراث كحقيقة واقعة متمثلة فى النفوس ، يفقد بعده التاريخى المتعاقب ، ويكتسب بعدا امكانيا تراكميا ويعيش فى الحاضر كوحدة متكاملة فى متناول الوريث . غير أن التراث يتميز فى آن واحد بالسلب والايجاب، ويحمل فى طياته تناقضات أساسية . فالعرب اليوم يشعرون أن تراثهم مجيد وأنه أسهم فى صنع الحضارة الغربية الحديثة السائدة ، ولكنه فى نفس الوقت منفصم عنها ، حيث ان ما يعرف بالعصر الحديث بدأ فى الغرب فى عصر النهضة فى الوقت الذى أفلت فيه الحضارة العربية . لقد انفصل العرب عن ركب الحضارة الغربية فى مرحلة صعودها نحو الحضارة الحديثة ، أى فى مرحلة تكوينها ، واستعادوا علاقتهم بها فى وقت لاحق ، قد نحدده ببداية القرن التاسع عشر ، فى اطار اشكالى هو اطار العلاقة الاستعمارية .**

والتراث الذى يعيش فى نفس الوريث هو تراث مزدوج : تراث بعيد مجيد ، وتراث قريب متخلف ولذلك نجد أن الفنان العربى نتاج لهذا المزج بين حضارة مزدوجة الأبعاد ، هى فى نفس الوقت حضارة ذات مقومات متكاملة ، غير أنها منفصلة عن حياته الحاضرة . كيف يستطيع الفنان العربى ، اذن ، أن يوائم بين هذا التراث البعيد ــ القريب من نفسه ، وأن يتعامل مع هذه الحقيقة المزدوجة المتمثلة فى نفسه وفى واقعه ؟ ان الفنان العربى يصقل عمله من خامة غربية واشكالية ، ويبنى على تربة مائعة غير صلبة ، فتراثه هو فى تزامنه تراث مجد وتخلف فى آن واحد . هذا بالاضافة الى أنه يعيش عالة على حضارة العصر السائد ــ وهى الحضارة الغربية ــ فى علاقة صراع وتوتر .



**فكيف يستطيع أن يوائم بين هذه الابعـــاد الثلاثة ، ويصهرها فى عمل أدبى متكامل ، يساعده على استيعاب واقعه الحاضر ، وعلى بنــاء كل متجانس ، يمكنه من حل اشكالية حياته ؟**

ان الفن يلعب دورا خطيرا فى مرحلة التطـور العربى الحاضر حيث يبحث العرب عن هـــوية خاصة ، يستطيعون من خلالها أن يتعاملوا مع واقعهم من منطلق قوة ، بعد أن عاشـــوا فى موضع ضعف آجالا طويلة • وهناك مجموعة من الحلول المطروحة من بينها رفض التراث والتخلى عنه لحساب الثقافة الغربية السائدة والمهيمنـة ، باعتبارها الثقافة القادرة على تحديث المجتمعات ، وعلى أساس أن التراث لا يتناسب مع مرحـــلة التطور الحديثة التى يمكن أن تنطلق منها الشعوب العربية نحو التكامل ، فى اطار حضارى معاصر • وينظر البعض الى التراث على أنه معوق ، فتنسب اليه العيوب التى تحول دون المسيرة العربية نحو المعاصرة : من غيبية ، وتواكلية ، وافتقـــار الى الحاسة النقدية ، وقصور فى الخيال • وافتقار الى تصور فلسفى شامل ، وغياب الحس الاسطورى والقصصى والدرامى الى آخر مايتهم به التراث من سلبيات • وقد يقال ان العقل العربى قد أصبح جامدا بسبب السلفية الجـــوهرية التى ينطلق منها ، وبســـبب الوراثية التى تزعم أن العصر الذهبى هو الماضى ، هو عصر الاكتمال ، فتقتل بذلك التحرر الفكرى الملازم للتطور . ان الذين ينظرون الى التراث هذه النظـــرة يرون ضرورة الانفصام عنه ، ورفضه ، والانكباب على استيعاب الثقافة الغربية للنهل منها •

وقد ينظر الى التراث ، ايجابا ، على أنه يشمل جميع العناصر التى مكنت العرب من بناء حضـارة عظيمة • وعلى أنه يحوى جميع المقـــومات التى أنجبت فكرا وامضا وفنا عظيما • ويرى الذين يؤمنون بهذا المعتقد ضرورة السير على منـــوال السلف والتمسك بالتراث كما هو عليه •

وقد طرح جبرا ابراهيم جبرا قضية الثقافة فى روايته على أساس أن المرء هو حصيلة ما يقرأه ويغذى معارفه ويشحن تأملاته :

**المرء حصيلة ثقافته ، وبما ان الثقـــافة مصدرها اليوم الكتب الغربية ، أو الجامعة بمناهجها العلمية التى مصدرها الحقيقى هو أيضا الغرب ، اذن فالمثقف حصيلة غربية – أى أنه لا صلة لفكره فى اعماقه بطبقته وأرضه ، الخ ••**

**واذا كان مثقفـا ثقافة عربية دينية تقليدية ؟**

– سيقولون ، لا ريب ، انه هو أيضا حصيلة رجعية ، حصيلة فكر سلفى مثالى • يستنكف عن الطبقة والأرض ••

**– والنتيجة اذن ؟**

– نتيجة هذا المنطق أن الثقافة هى تقطيع لصلات الانسان بطبقته وأرضـــه ، أى أنهـــا نوع من الخيانة •• » (١)

ان الاستغراب والسلفية على السواء خيانة ، لانهما انفصام عن التربة التى يعيش فيها الفنان العربى ويترعرع فيها فنه • والشىء الذى يزيد من تعقيد القضية ، هو أن هناك مجمـــوعة من المعوقات ، تقف فى سبيل الفنان العربى فى عملية استيعاب الثقافة ، غربية كانت أو عربية ، وتقف فى طريق تفاعله معها تفاعلا صحيحا وصـــحيا يفجر طاقاته وتنشأ الاشكالية بالنسبة للفنـــان العربى من عدد الحقائق التى تعوق امكانية صهر الروافد الثقافية التى ينهل منها الفنان فى وحدة متكاملة :

١ – عدم استيعاب الكتاب اليوم لتراثهم الذى يشير بعضـــهم اليه بالعبارة الدارجة « الكتب الصفراء » ، أى الموغلة فى القدم والغريبة عنا ، اذ أن ما يعرف بالتراث العربى الكلاسيكى يمتد من الشعر الجاهلى حتى ابن خلدون فى خطـوط عريضة جدا ، ومنذ تلك الحقبة حتى ما سمى بعصر النهضة نجد صمتا رهيبا ، فالشقة الزمنية بين الكاتب والتراث الذى يتعامل معه شقة عظيمة والواقع ان التراث يزداد حيوية بتفاعله مع وارثيه على مر العصور ، فعنصر تراثى مثـــل أوديب ، يزداد كثافة وتعقيدا على مر العصـــور • فى تفاعل خلاق حتى يصل الى الكاتب الغربى حاملا اليه أبعادا دلالية ، تجاوزت الاطار الضيق الذى ظهر فيه فى السياق الاسطورى • ويصبح هذا العنصر ذا دلالات متعددة بعضها قديم ، وبعضها حديث ، فى تركيبية تجعله صالحا لكى يكون معبرا عن الاستمرارية المتناميـــة ، التى تعطى

العناصر الادبية ، من كلمات وصور ورمـــوز ، كثافتها الادبية ٠

٢ ـ الانفصام بين الثقافة العربية الكلاسيكية والثقافة العربية الشعبية ٠ فالكاتب العـــربى المعاصر أكثر ارتباطا بثقافته الشعبية منه بثقافته الفصيحة ، اذ انه يعايشها بطريقة طبيعية فى حياته اليومية ، كما يعود اهتمامه بها الى ارتباطه بالجماهير الشـــعبية العريضـــة ، واحساسه بمأساتها ، والى التزامه نحوها ، ولذلك نلاحـظ عناية الكتاب بتراثهم الشعبى من أمثال قصص الف ليلة وليلة ، مما دفع جبرا جبرا الى الحديث عن :

« **خطورة التركيب وخطورة الفكر والصـــور المبثوثة فى « الف ليلة وليلة » ٠ وكونهـا ادبا شعبيا يزيد من قيمتها ، فهى تمثل فوران المخيلة الانسانية على نطاق أمة بكاملهـــا ، وبذلك فهى فوران الانسانية بلا حدود ٠ ولا أظن أن هناك روائيا عربيا معاصرا لم تترك هذه الحكاية أثرا فى كتاباته بشكل أو بآخر** » ٠ (٢)

وبالاضافة الى « ألف ليلة وليلة » نجد الحكايات الشعبية والسير والملاحم والامثال والازجـــال والأغانى (٣) ٠ ولا شك أن لهذا الاحيـــاء دورا مهما وخطيرا فى تشكيل الادب العربى المعاصر ، غير أننا قد نستشف مجموعة من القضايا الناجمة عن هذا الاحياء ، تنصب على تســـطيح الأدب الفصيح وفقدانه تعقيده ، مما يزيد من اشكالية الازدواجية بين اللغة الفصحى والعامية على حساب الفصحى ، فكلما ازداد الكتاب التصاقا بتراثهم الشعبى ازدادوا ابتعادا عن تراثهم الكلاسيكى ٠ ويؤدى ذلك بالطبع الى تردد فى مستوى اللغـــة الفصحى وفقرها المخل فى النصوص الأدبية ٠

٣ ـ اشكالية تفاعل الكاتب العربى مع الثقافة الغربية ، اذ أن الكاتب العربى لا يستطيع أن يستوعب تعقيدات الثقافة الغربية ، لأنه يقـرأ الثقافة الغربية قراءة تسطيحية ، ولا يربطهـــا بخلفية تراثية متجانسة ، اذ يفتقد المهاد الفكرى العربى الذى يقيم من خلاله الثقافة الغربيـــة ، فتظل هذه الثقافة بلا اطار توضع فيه وتقيم مـن خلاله ، فعملية الجمع بين الثقافتين ليست عملية تركيب ولكنها عملية تلفيق ٠ ومن هنا ينشأ جانب من التشتت فى الكيان ، والضعف فى بناء الاعمال الادبية، والتسطيح الذى يظهر فى كثير من الاعمال الروائية العربية ، وافتقادها التكثيف الادبى الذى يشكل السمة الجوهرية للاعمال الادبية ٠

**ولكى يخرج الفنان العـربى من المأزق الذى يعيش فيه يجب أن يتمثل تمثلا حديثا ، بمعنى أنه يجب أن يســـتخلص البنيات التراثيـــة ويستوعبها ثم يعيد صياغتها فى قالب جديد (٤) بحيث يصبح التراث مصدرا للاستعارات والرموز والنماذج العليا ، التى تعبر عن الحساســـيه العربية الحديثة وتشكلها فى آن واحد ٠**

ومهمتنا الآن هى أن نتمثل ، من خلال دراسة نص روائى محدد ، كيف يتأتى للكاتب أن يوظف التراث فى تشكيل عمله الادبى ، وما التحولات التى تطرأ على النصوص التراثية بمســـتوياتها المختلفة ، عندما تدخل فى صـــياغة نص روائى حديث ، وليس الهدف من دراستنا هنا أن تحيط بتمثل التراث فى الرواية العربية المعـاصرة ، حيث ان هذه الدراسة تتجاوز حدود مقال محدود الحجم ، بالاضافة الى أن الادوات النقديه اللازمة للقيام بمثل هذه الدراسة ليست متاحة للناقد فى هذه المرحلة ٠ ومثل هذه الدراسات يتطلب مدخلا شكليا ، بمعنى أن الناقد لكى يســتخلص التراث كواقع لغوى يتحقق فى النصوص الادبية نثرية كانت أم شعرية ، على مســـتوى البنيات الصغرى ، أى على مستوى المفـردات والتراكيب اللغوية ، وعلى مســـــتوى البنيات الكبرى ، أى البنيات الدلالية والرمزية والاسطورية ـ يحتاج الى معاجم تاريخية تتتبع تطور الكلمات والعبارات عبر العصور واستخدامها وتوظيفها ، كمـــا أنه يحتاج الى استخلاص البنيات القصصية التراثية مـن أخبـــار ونوادر ومقامات وســـير وملح بالاضافة الى تلمس الفكر الاسطورى العربى فى تكوين نماذج عليا تكثف القضايا الكبرى ٠ وبدون هذه الخلفية لا يستطيع الناقد أن يســـتشف توظيف التراث فى صياغة النصوص الحديثة ٠ ان هذه القضية قضية محورية وحيوية ، تكشف عن طبيعة جوهر التراث ، وتساعد على تلمسه

اذ لن يستطيع الكاتب العربى تطوير أشـكال فنية عربية معبرة عن الواقع العربى ٠ دون تلمس لجوهر التراث لا حرفيته ، ودون محاولة جادة للادراك النوعى للحساسية العربية فى عمقهـــا واكتمالها ٠

وقد رأينا أن نختار رواية عربية معـــاصره ، وأن نحاول استخلاص تمثل التراث فى نصها واستبعدنا الروايات المستوحاة من التراث مثـــل الروايات التاريخية التى تستخدم المادة التراثية حيث أننا نعتقد أن تمثل التراث لا يكون عـــلى مستوى السطح ، بل يتغلغل فى النص ويوجهه مهما التصق بالحياة المعاصرة ٠ وكلما مزج النص بين التراث والمعاصرة ازداد كثافة وأصـــالة ، فيصبح حلقة فى سلسلة لانهائية من الاعمـــال الأدبية ٠ ان هذه الاســـتمرارية هى التى تعطى

الكاتب والقارىء احساسا بالانتماء ، الى تاريخ والى هوية مشتركة • وفى نفس الوقت تساهم فى بناء هذا التاريخ وتشكيل هذه الهوية •

وقد وقـــع اختيارنا على رواية جبرا ابراهيم جبرا « البحث عن وليد مسعود » • ان اهتمام جبرا جبرا بالتراث واضح ولافت للنظر ، اذ أنه يكرر افتتـــانه بألف ليلة وليلة • وقد أطلق على مجموعة مقالاته النقدية عنوان « الرحلة الثامنة » فهى امتداد لرحلات السندباد،أما مجموعته النقدية الأخيرة فقد أطلق عليها عنوان « ينابيع الرؤيا ، وهذا الكتاب بضعنا فى محور قضية التراث • ويقول جبرا جبرا :

**« لكن هذا يظل مجرد هيــكل ظاهـــر • المهم كيف تتنامى الاحداث وتتواشج ضمن هـــذا الهيــكل وتوحى انها بنت ساعتها فى اللحظة الواحدة ، وانها فى الوقت نفســه بنت الزمن كله ، فأنت لست ابن هــــذه اللحظة فقط ، أو هذا اليوم ، أو هــــذه السنة ، وانما ابن الخمسين سنة •• أو فى الواقع،ابن العشرين دهرا التى عاشتها امتك » (٥) •**

وكلما ازداد الفنان احساسا بأن العمل الادبى هو ابن اللحظة وابن العشرين دهرا فى آن واحد ازداد الاحساس بالديمومة •

ولقد حاولنا أن نستشف من خلال قراءتنـــا لرواية « البحث عن وليد مسعود » ينابيع رؤيا الكاتب ، وبعضها معاصر ، لأن الرواية تدور حول واحد من المكافحين الفلسطينيين ، يعيش خـــارج الارض المحتلة ، وبعضها مســـتلهم من التراث الغربى ـ فان جبرا جبرا ذو ثقافة غربية واسعة وبعضها تراثى

ويعتقد جبرا جبرا أنه :

**« اذا كان للرواية أن تنبثق عن تجــربة الفرد والجماعة من ناحية ، وأن تفعل فعــلا ديناميا فى حياة الفرد والجماعة من ناحية اخرى ، فلابد لها ـ فيما ارى ـ أن تنشط على مستويين اثنين هما :**

**أولا : مســـتوى الواقع ( الفـــن مرآة المجتمع •• الخ ) •**

**ثانيا : مستوى الاسطورة •**

**والمستوى الثانى فى غاية الخطورة ، ولا يتحقق بيسر ، بل أن المســـتوى الاول ( الظاهر ) حيث يحاول الروائى اعادة خلق الواقع فى شكل متنام متكامل ، قد لا يتحقق بنجاح نفســيا ، الا بتحقق المســـتوى الاسطورى المضمن » (٦) •**

ومما لا شك فيه أن المستوى الاسطورى للنص الأدبى لا يتأتى الا اذا كان نابعا من التراث الذى ينتمى اليه العمل ، فكلما ازداد النص التصاقا بتراثه وحوله الى مادة أسطورية يعبر من خلالها عن البنيات التحتية للنص ، ازداد اصالة وحيوية فيصبح التراث بذلك الركيزة الاساسية للنص الادبى •

ان ارتباط النص الروائى بالتراث ينبع مـن مجموعة من المتطلبات بعضها جبرى وبعضـــها اختيارى • ان اللغة العربية هى أداة الفنان العربى ومثلها مثل جميع اللغات ، تأتى الفنان مكثفـــة ومشحونة بتراكيب وقوالب مسبقة ، يعمل الفنان من داخلها سلبا وايجابا،فيحطمها ليعيد تشكيلها أو يستشهد بها فيحولها ، من خلال الاستشهاد الى استعارة أو رمز أو أســـطورة للتعبير عن أغراضه • ويمكن اعتبار التراث كودا Code مضافا الى اللغة ، يربط بين الكاتب والقارىء الذى يشارك الكاتب فى فك اشارات التراث •

وسوف نحاول ان نتتبع فى رواية « البحث عن وليد مسعود » تمثل التراث فى نص الرواية على المستويات المختلفة ، بادئين بالمستوى اللغوى أى البنيات اللغوية ، ثم ننتقل الى البنيات القصصية الصغرى ، ثم الكبرى ، ثم المستوى الاسطورى •

## ١ ـ البنيات اللغوية : التراكيب المسكوكة (٧)

يحتوى التراث على مجمــوعات من « التراكيب المسكوكة » أى بنيات لغوية ثابتــة ذات قوالب مستقرة • وتوجد التراكيب المسكوكة ، التى يطلق عليهـــا احيانا مصــطلح العبــارة الجـــاهزة Ready mode expressions فى اللغة مثل صيغة التعجب ، أو فى اقتران بعض الكلمات بعضـــها ببعض • ويطلق عليها احيانا اسم الكليشيه ، فتكون مضافا ومضافا اليه مثل قولك « سخرية القدر » ، أو فعلا ومفعوله مثل « ولاه دبره » أو فعلا وشبه جملة مثل « اسقطه من حسابه » ، وهلم جرا • غير أن هناك نوعية أخـــرى من التراكيب المسكوكة النابعة من النصوص الادبيـــة والتى انتشرت بين الناطقين باللغة • وهى مجمــوعة من الكلمات تدخل فى علاقات سياقية ثابتة لا يجوز تغييرها أو تبديلها ، فان القالب أو الشكل الذى تأتى عليه ، هو الطابع المميز لها ، فاذا استقلت الوحـــدات فقـد التركيب المســـكوك طابعه المميز ، لأن خبرة القارىء بهذه التراكيب المسكوكة خبرة تعرف لاخبرة معرفة • ويقول ميكل ريفاتير

ان صفة الكليشيه الأساسية أنه يثير فى القارىء الاحساس بأنه شاهده من قبل • انه ممضوغ ، « انه متحجر » • ومن هذا الاحساس يستخلص ريفاتير أن كل كلمة على حدة لا تعنى شيئا • واذا عبر الكاتب عن المعنى بكلمات مختلفة لم يعد للكليشيه نفس التأثير على القارىء • ومن هنا يستنتج ريفاتير أن استخدام الكليشيه هو استخدام تعبيرى مثله مثل الاشكال البلاغية ، ويدخل فى التشكيل الاسلوبى للنص الروائى ، حيث يستخدمه الكاتب استخداما اختياريا – (٨) ( وقد يكون هذه الاستخدام لدى بعض الكتاب استخداما آليا لا وظيفة فنية له ، ولذلك يكتسب الكليشيه معنى مبتذلا باعتباره عبارة ممضوغة ) – فيلعب دورا هاما فى تشكيل النص الروائى فان وظيفة التراكيب المسكوكة تدخل فى نطاق ما يمكن ان يسمى بالعلاقات السياقية ، أى ربط النص الادبى بالنصوص الاخرى ، فى حركة تضاد أو مقابلة ، أو تحويل • وتعمل على اعطاء النص مستويات دلالية معقدة ، ومكثفة ، واستدعاء مجموعة من الخبرات فى التفاعل ، تثرى النص وتضاعف من ابعاده الدلالية •

ان التراكيب المسكوكة تثير ، على حد قول ريفايتر، ردود فعل « جماليةوخلقيةوتأثيرية »(٩) فى نفس القارىء فتتميز هذه التراكيب بمميزات الظاهرة الاسلوبية ، من حيث أنها تسترعى انتباه القارىء فى لحظة تعرفه عليها ، غير أنها تدخل أيضا، فى كثير من الاحيان ، فى نسق بلاغى ، مثل التمثيل أو الاستعارة أو المبالغة أو المفارقة • أما من حيث تفاعلها داخل السياق فانها تدخل فى علاقة تضاد مع السياق ، من حيث أنها مستعارة من قول الغير ، وكثيرا ما يكون هذا الغير منتميا الى اجيال سابقة مستقرة ، غير أنها ، فى بعض الاحيان تكون مستعارة من كتاب معاصرين للكاتب•وهذا ما نجده فى « البحث عن وليد مسعود » اذ أن الشقة الزمنية ، للنصوص المستعارة من الغير تمتد من امرىء القيس حتى بدر شاكر السياب •

ومن أهم الاساليب التى تميز استخدام جبرا جبرا للتراكيب المسكوكة الاستشهاد ، فاننا نجد توازيا بين المقال والمقام مثل استخدام الكاتب لقول معاوية •

**« لو كان بينى وبين الناس شعرة لما انقطعت » •**

فيدخل الكاتب العبارة داخل سياق تأملات الشخصية عن طبيعة علاقتها بالآخرين فتقول :

**« ان كنت استطيع الحفاظ على ولائى لكل هؤلاء الاناس وهم الذين ينجذبون الى المرء ويندفعون عنه بقوى مغناطيسية وابقى انا فى الوسط ، والشعرة بينى وبين كل منهم لا تنقطع » (١٠) •**

ونجد فى هذا الاستخدام للعبارة المأثورة تطابقا بين المقالين والمقامين ، حيث أن الغرض هو ابقاء العلاقة قائمة بين الاطراف المعنية ، بتدبير وروية من قبل المتكلم ، فهو الذى يبقى فى الوسط ويحرص على استمرارية العلاقة • وتدل العبارة على « عبقرية خاصة فى منع التناقضات من الاصطدام ، بل حتى فى دمج التناقضات دون أذى لأحد » (١١) •

وقد دخلت شعرة معاوية التراث ، وأصبح لها معبد رمزى ، حيث انها تكثف موقفا تراثيا انتقل الى الخبرة الشخصية التى يعيشها الكاتب والقارىء • ان هذه الاشارة تربط بينهما وبين تراثهما ، وما يوحى اليهما هذا التراث من قصص وأخبار ، حول مرحلة محددة من التاريخ الاسلامى ، وحول شخصية اصبح لها بعد اسطورى هى شخصية معاوية •

ونجد نفس أسلوب الاستشهاد هذا فى استخدام عبارة طارق بن زياد الشهيرة :

**« العدو أمامكم والبحر وراءكم »**

وتدل هذه العبارة على حتمية الموقف وعدم وجود خيار أمام المخاطب ويدخل الكاتب هذه العبارة فى سياق من التضاد بين احتمالين :

**« فعل ولا فعل ، قاتل ومقتول ،**

**العدو من أمامكم والبحر من ورائكم » (١٢)**

غير أن الكاتب هنا يمد الصورة الى ابعد من المقولة المأثورة ، فقد فجرت فى ذهنه صورة البحر من جانب والغابة من جانب آخر ( ربما قد أوحى اليه لفظ العدو صورة الغابة التى رآها مكبث تتقدم نحوه لقهره طبقا لنبوءة الساحرات • وعندئذ يحدث التحام التراث الغربى بالتراث العربى ! ) •

أما الاسلوب الآخر المستخدم فى ادخال التراكيب المسكوكة فى النص الروائى ، فهو أسلوب **التحويل** ، حيث نجد التركيب المسكوك فى شكل محور ، ينطلق منه الكاتب لتوليد دلالات جديدة ، مفارقة لدلالة التركيب الاصلية مثل قول أمرىء القيس المأثور « اليوم خمر وغدا أمر » ، حيث يأتى الكاتب بعبارة محورة :

**« الليل خمر والنهار أمر » (١٣) •**

وفى هذا التحويل يحتفظ الكاتب من التركيب المسكوك بالخبر ويبدل المبتدأ :

**اليوم ـ الليل**

**غدا ـ النهار**

وبهذا التحويل يغير الدلالة المستقبلية الكامنة فى قول امرىء القيس ، الى حركة دائرية ، تفيد معنى التكرار الذى نجده فى الظرف « ليل نهار » الذى يدل على عدم انقطاع الفعل ، والذى يقترب من التكرار الملح والايقاع الرتيب الممل ٠

ثم يطور الكاتب المعنى بتحويل جديد فى التركيب بتبديل الخبر :

**اليوم خمر وغدا أمر**

**الليل خمر والنهار أمر**

**الليل عرس والنهار مأتم**

فنجد الاحتفاظ بالبنية النحوية والايقاع ، مع تغيير فى الوحدات المكونة للتركيب المسكوك ، فيتحول التركيب الى قول تشاؤمى يؤكد الكاتب **دلالته باختتام المقطع بجملتين متشابهتين :**

« **من فاتحة لفاتحة والبقاء فى حياتكم البقاء فى حياتكم** » ٠

فيصبح الليل والنهار ، هنا ، متساويين ، كما يصبح العرس والمأتم متساويين ، ولا جدوى من الحياة : « **ماكو فرق** » ! وهكذا تتحول مقولة امرىء القيس البرجماتية المنبئة ببطولته المقبلة ، فى الثأر لابيه ، الى مقولة عدمية ٠

**والامثال** من التراكيب المسكوكة التى تدخل فى صياغة النص الروائى ٠ والامثال مقولات تصلح للتعبير عن عدد لا يحصى من المقامات المتكررة عبر العصور ٠ ويلجأ الكاتب الى المثل من باب التشبيه ٠ ومن المعروف أن صيغة التشبيه من اكثر الصيغ انتشارا فى الأمثال (١٤) وغرض التشبيه من الأغراض الدلالية اللاصقة باستخدام المثل ٠

والكاتب يسوق المثل القائل :

« **كمن يضرب طبلا بين الطرشان** » (١٥)

للتعبير عن عدم الجدوى من الكلام :

« **أرجوك لا تحدثنى عن الشجاعة ، الشجاعة أمر شخصى بحت قائم بين المرء ونفسه ٠ أصبح الجهر سخفا لا يقنع أحدا بل لا يسمعه أحد ، كمن يضرب طبلا بين الطرشان ٠ الشجاعة الوحيدة التى تستحق الممارسة هى مجابهة الموت بالعضل ، بالفعل العنيف حيث يكون فى الموت نفسه غلبة على الموت ٠ موت الفدائى مثلا ٠ أما انتم ٠ فاسمحوا لى أن اقول لكم : انكم جميعا جبناء تضربون للحوت طبولكم وصفائحكم لعله يقذف من حلقه القمر** » (١٦) ٠

ونجد ، فى النص السابق ، أن المقام الذى يستخدم فيه المثل هو مقامه التقليدى ، أى « عدم الجدوى من الفعل » ٠ غير اننا نجد وظيفة أخرى للمثل حيث يولد المعتقد الشعبى الذى يفسر خسوف القمر بأن القمر قد بلعه حوت ، فيجب قرع الطبول ، كى يقذف الحوت القمر من جوفه٠ وقد ربط الكاتب بين ضرب الطبول فى المثل وقرع الصفائح فى المعتقد ، فحول المثل الى أحد طرفى استعارة تعبر ، هنا ، عن توهم الشعوب العربية أنها تستطيع حل مشاكلها بعلو صوت الضجة التى تحدثها ، وهو توهم يماثل وهم الشعوب البدائية التى تعتقد انها قهرت الحوت بقرع صفائحها ، فحققت النصر ونجحت فى سعيها ٠ ونجد ، هنا سخاء استخدام التراث فى قدرته على تفجير ابعاد النص واثرائه بدلالات تعبر عن اللحظة الحاضرة ٠

ونجد نفس الاسلوب التوليدى فى استخدام مثل آخر ، فلا يكتفى الكاتب بالاستشهاد بالمثل ولكنه يفجر أبعاده اللغوية ( أى المفردات ) الى وحدات اكبر فيفرد الصورة فى شكل تمثيلى ، فالمثل :

« **يموت الديك وعينه فى المزبلة** » (١٧)

يعبر عن ارتباط الديك بمصدر حياته ارتباطا حيويا لا يستطيع الموت ان يقضى عليه ٠ والكاتب هنا ، يوازى بين الشخصية والديك من جانب والمزبلة من جانب آخر ، فتصبح الشخصية ديكا وتصبح المزبلة « **مزبلة بشرية** » وبذلك يتجسد المثل فى شخصيات الرواية :

« **أما أنا فقد رأيت من الحياة كل ما يجب أن يبعدنى عن المزابل البشرية ولم أزد الا نقرا وبحثا فيها ٠ وكلما نقرت وبحثت ارتفع النتن ٠٠** » (١٨)

**٢ ـ البنيات القصصية الصغرى :**

**أ ـ القصة ـ الخبر**

وقد تتجاوز التراكيب المسكوكة العبارة المحدودة الحجم وتشمل ايضا البنيات القصصية الصغرى مثل الأخبار والنوادر ٠ وتخضع هذه البنيات الى اشكال ثابتة ، فان الخبر شكل قصصى مألوف يدخل فى صياغة كتب التاريخ والاخبار والتفسير والنوادر ويأتى عامة فى شكل مقدمة ثم حوار ثم خاتمة ٠ ومن امثلة

هذه الاخبار الخبر الذى يستشهد به الكاتب فى روايته :

« **كذلك الأمير الذى قال : أيهـا القاضى بقم ، ثم حمله حب السجع الى أن يردف : قد عزلناك فقم ، لأنه لم يجد كلمة أخرى يقولها سجعا » (١٩) ٠**

فهذه القصص هى أقرب الى المثـل من حيث غرضها التعليمى واحتوائها على حكمـة السلف وتوظيفها فى التعبير عن المقامات المتكررة المتجددة غير أنها تختلف عن الامثـال من حيث بنيتها وصياغتها ، فانها أصغر قصة ممكنة حجما ، اذ لا تتجاوز بضعة أسطر ، وتكون وحدة متكاملة تدخل فى صياغة النص الروائى دخول المثل :

« مثلك مثل الرجل الذى فعل كذا وكيت ٠٠ » أو « كقصة الرجل الذى » أو « أتعلم قصة الرجل الذى ٠٠ » وتكون هذه القصص أمثولات تتولد فى النص من تشابه المقامات ٠ ان الشخصية التى تسوق قصة قاضى « قم » تشعر أن الكلام يجرفها بعيدا عن مقاصدها ، وانها تنحرف الى حيث لا تريد ، فتبتعد بذلك عن الحقائق :

« **واقول ما لم يخطر ببالى أن أقـول ، كذلك الامير ( الخبر ) ٠٠ »**

ويذهب جبرا جبرا الى عملية تجسيد تتقمص معها الشخصية ، شخصية الامير لثوان ، فترى أنها لن تعزل احدا ، رغم أن الكثيرين يستأهلون العزل ، لأنهم أشد لؤما من قاضى قم « لكن الله لم يجعلنى اميرا » ٠٠

ويتكرر استخدام الكاتب لهذا الاسـلوب التوليدى ، وفى صيغة القصة التراثية :

« **أتعلم قصة الرجل الذى وقف امـام الحاكم وقد كتب على جبينه « لاحظ لى » ، فنطق الحاكم عليه يؤيده » (٢٠)**

وفى هـذه القصـة تمثيل للمثل القائل : « **اللى مكتوب على الجبين لازم تشوفه العين » ٠** غير أن الكاتب ، هنا ، يستخدم تحويلا دلاليا ، يجعل الرجل صانع مصيره ، فيكتب بنفسـه على جبينه « **لاحظ لى** » فينقلب معنى المثـل من مقولة جبرية الى مقولة اختيارية ٠ واذ يقـول المثل ان الانسان مسير تقول القصة ان الانسان مخير ٠ وتستخلص الشخصية ، أيضا ، معنى آخر من القصة وهو أن الانسان غير راض عموما عن مصيره :

« **أسعد الناس تسأله ، فيقول : لا حظ لى ٠ ليس هناك من هو قانع بما قسم له أو بما حقق » ٠ (٢١)**

ولا شك أن السؤال الذى يطـرح « أتعلم قصته ٠٠ ؟ » أو « أتعرفين قصة الحـلاج مـع الموسيقى ؟ » (٢٢) يثير فى الشخصية التى تسأل ( وبالتالى فى القـارىء ) نوعا من التطلع الى المعرفة ، اذا كانت جاهلة بها ، أو نوعـا من الشوق الى اعادة الاستماع ، اذا كانت عارفة بها٠ ان هناك مجموعة من القصص اصبحت ( كودا ) يدخل فى منظومة الاشارات التى يتبادلها الكاتب والقارىء ، حيث تتجاوز الرسالة التى تحملهـا الى القارىء المعنى المباشر للقصة ، وتتحـول الى رمز ، خاصـة اذا دخلت النص الروائى ٠ ومن الوظائف الهامة التى تؤديها هذه القصص والأخبار لربط النص الروائى بالتراث ، وبقسم خاص منه هو الفن القصصى ، الذى ينقل نوعا من الخبرة الجماعية ٠ وتلجأ الشخصيات الى هذا الكـود الجماعى للتعبير عن خبرتها الخاصة ٠ وعنـدما تتحقق هذه الوظيفة يتمكن جبرا من الجمـع بين الخاص والعام ، أى بين المستوى الأول للرواية وهو الواقع ، والمسـتوى الثانى وهـو البعد الاسطورى اللازمانى ، فيسقط المستوى الثانى على المستوى الأول عن طريق هذا الفن القصصى الجماعى ٠

وقد أكد جبرا جبرا اهمية اعطاء النص الروائى بعدا اسطوريا ، ولذلك يستشهد ببعض القصص الاسطورية ، مثل جلجامش وذى القرنين (١) ، لتجسيد أسطورة البحث ٠ ولا شك أن اختيار جبرا لهذين البطلين هو اختيار يؤيد تمثل التراث العربى فى النص ، فان ذا القرنين بطل أساطير شرقية ، بالاضافة الى كونه بطل أساطير اغريقية وقد جاء ذكره فى القرآن ، ودارت حوله قصص عديدة ، أشهرها قصة بحثه عن نبع الخـلود ، ومصاحبته للخضر فى الرحلة اليها ٠ غير اننا نجد فى الرواية ، التى استخدمها جبرا جبرا ، مزجا بين الروايات الشرقية والروايات الاغريقية، فتجمع بين الينابيع الاغريقية ( جونو ) والبابلية ( أنانة أو عشتار ) فى اسطورة الاسكندر ٠

ويربط جبرا جبرا بين وليد مسعود وذى القرنين وجلجامش ويأتى الثـلاثة فى سلسلة ، فان كلكامش (١) بحث عن نبتة الخلود ولكن عندما وجدها اكلتها الحية وخلدت دونه ٠ ولم يتعظ الاسكندر رغم ذهابه الى بابل ، حيث لابد أن يروى له أحـد قصة جلجامش ، ولقـد بلغت قصة ذى القرنين وليد مسعود ، لكنه لم يتعظ هـو الآخر ٠ ان القصة تتناقل كى يتعـظ الناس ، ولكنهم لا يفعلون ممـا يكشف عن الغرض من

الاستشهاد بالاسطورة ، فى عملية القص نفسها، وفى تناقل الاسطورة من بطل الى بطل • ان التوصيل يحدث داخـــل اطار القص ، ويربط سلسلة الابطال بعضهم ببعض ، وبهذا التسلسل يضيف جبرا عنصر الديمومة الى التراث فى حركة لا نهائية •

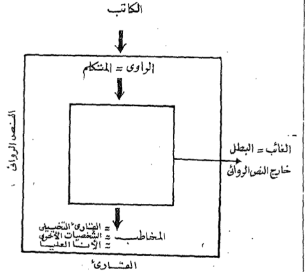
### ٣ ــ البنية القصصية الكبرى : نموذج الضمائر فى النحو العربى

ان نظرية التوصيل القصصى تقوم على وجود راو تخييلى تتم عمليـة القص على لسانه • ولا يمكن ان يوجد قص بدون راو ، هو فاعل فعل القص • وهذا الراوى يكون دائما فى صـيغة المتكلم ، سواء ظهر أو لم يظهر ، فان كل قول أو كل خطاب ، لابد ان ينسب لقائل ، وهـذا القائل هو « ضمير المتكلم » • ولقد فطن النحويون العرب فى تسميتهم للضمائر الى العلاقة الوثيقة بين عملية التخاطب وصيغ الضمائر • فقد صنفت صيغ الضمائر فى النحو الاغريقى على اســاس ترتيبى : الفرد الاول (أنا) ، والفرد الثانى (أنت) والفرد الثالث ( هو ) أما النحويون الهنود فقد عكسوا الترتيب فالفرد الاول هو (هو) والوسيط (أنت) والأخير (أنا) • غير ان هذا الترتيب هو فى الحقيقة متعلق بعملية تنظيم تصريف الفعل ، ولا يدل على نوعية العــلاقة التى تربط بين الضمائر • غير ان النحويين العرب صـنفوا الضمائر طبقا لعلاقتها بالخطاب فالمتكلم كما تدل على معناه الصيغة الصرفية هـو الذى يتكلم ( اسم فاعل ) والمخاطب هو الذى يوجه اليـه الخطاب ( اسم مفعول ) أما الغائب فهو الغائب ( اسم فاعل ) عن مقام الخطاب والذى يدور حوله الخطاب • فاذا حولنا هذه البنية الثلاثية الى بنية التوصيل القصصى نجد أن :

**الراوى = المتكلم**
**القارىء التخييلى = المخاطب**
**الشخصية الروائية = الغائب**

غير أن هناك مفارقة بين تمثل البنية القصصية وبنية الخطاب من حيث الغياب والحضور ، فان المتكلم والمخاطب يتميزان بالحضور فى الخطاب والغائب غائب كما تدل على ذلك تسميته • أما فى النص الروائى فان المتكلم والمخاطب غائبان عن النص بينما يتميز الغائب بالحضـور • ان القارىء يسمع صوت الراوى ولكنـه « يرى » الشخصية المكنى عنها بضمير الغائب « هو » • ويعيد جبرا فى روايته بنية الضـمائر النحوية ، فيحول علاقات الحضور والغياب الى أصلها ، فيدخل الراوى فى النص فى صيغة المتكلم

ويخرج الشخصية المحورية « الغائب » من النص الروائى ، وبذلك يطبق المعنى الحرفى لتصنيف النحويين العرب للضمائر فنجد أن الغياب ، وهو الصفة المميزة لصيغة « هو » ، يتحقق نصيا بكون البطل مختفيا •



القارىء
التوصيل الروائى

ان وليد مسعود البطل الذى تدور حوله أحداث الرواية هو « البطل الغائب » جسديا من الرواية• انه اختفى فى بداية الرواية ، ولا يعلم أحد مصيره وهو أيضا غائب روحيا ، فلا يعلم أحد حقيقتـه فهو زائغ ، غامض ، لا يعرفه أحد معرفة حقـة • وكل ما يعـرفه عنه الآخرون من باب التخمين • ويخفى وليد مسعود وراء قناعه حقيقة شخصيته وهويته • فهو بالنسبة لبعض الناس شخصية اسطورية ، ولى يولد فى نفوسهم الحب والاعجاب وبالنسبة للبعض الآخر شيطان • غير ان هـذه الشخصية شخصية فاعلة • اننا نجد هنا فى الحقيقة بنيتين نحويتين متشابكتين : الاولى تتميز بالغياب والاخرى بالاستتار بالاضافة الى الفاعلية •وسواء احبه الناس أو كرهوه يظل وليد مسعود شخصية مؤثرة فى الذين يحيطون به • واستتار وليـد مسعود هو استتار الفدائى الفلسطينى الذى يعمل فى الخفاء فلا توجد ذريعة ولا وسيلة لاعــلان هويته ، أو العمل المكشوف • والغريب أن هذه البنية المستعارة من بنية الضمائر فى النحـو العربى قد تحققت كبنية تحتية لعدد من الروايات العربية فى السنوات الاخيرة • اذ بنية البطـل الغائب مصحوبة « بالفاعل المستتر » فى قصة « زعبلاوى » لنجيب محفوظ ، ورواية « موسـم الهجرة الى الشمال » للطيب صالح ورواية « غرفة المصادفة الارضية » لمجيد طوبيا ورواية « الزينى بركات » لجمال الغيطانى • ولاشك أن لانتشار

هذه البنية دلالة خاصة تتضح اكثر عندما نربطها بالمستوى الاسطورى الذى تتحقق فيه ٠

## ٤ ــ البنية الاسطورية ٠٠

### نموذج الغائب أو المهدى المنتظر

لقد أكد جبرا فى أكثر من موضع أهمية المستوى الأسطورى فى بنية الرواية فيقول :

**« لقد كان من نتائج تطبيق بعض دراسات التحليل النفسى على الاعمال الروائية والمسرحية الكبيرة أن تبين أن الكثير من الشخصيات والمواقف التى ينسج خيوطها الروائى باطالة وتعقيد ، يمكن اعادته فى النهاية الى اصول نجدها فى الأساطير التى ابتدعها الانسان أول يقظته الفكرية كوسيلة لادراك الحياة سواء فى العراق القديم ، أو سوريا ، أو مصر ، أو اليونان ٠ وقد ظهر أن العديد من روايات الغرب الممتازة كثيرا ما يعتمد ، ولو دون حس من الكاتب احيانا ، على هذه الاسطورة أو تلك مما باتت معرفته ضرورية لكل ناقد فاذا كانت الاسطورة موجودة فى الرواية على نحو غامض ما ، فان الرواية تفعل فى أنفسنا لأنها تستثير الأساطير الكامنة فى لا وعى الانسانية كلها ٠**

**ونتيجة لذلك ، فان الكاتب الذى يستطيع ان يوجد جوا وبناء وحدثا تتماسك فيما بينها وفى الوقت نفسه ينبش الأسطورة الكامنة فى أذهاننا فانه فى الواقع ينبش عاطفة أو حسا عنيفا خفيا فينا ــ وهذا ما يجعلنا نستجيب لقصته على اكثر من مستوى واحد ونشعر بأن لقصته علاقة بحياتنا ظاهرا وضمنا معا » ٠ (٢٥)**

واننا نشارك جبرا فى رأيه أن الرواية وهى سليلة الملحمة والاسطورة كثيرا ما تستلهمها فى بنيتها التحتية ٠ ويمكن استخلاص بنية أسطورية من مجموعة كبيرة من الروايات بل لقد بنى جيمس جويس روايته على نموذج ملحمة هوميروس ٠ ومما لا شك فيه أن بعض الشخصيات الروائية تحمل فى طياتها بعدا اسطوريا ٠ وهذا البعد الاسطورى ارتبط ، فى النقد الحديث ، بمفهوم النموذج الاعلى أو Archetype وقد أكد كارل يونج أن الأسطورة والحكاية الخرافية ما هما الا تمثل للنماذج العليا الكامنة فى اللاوعى الجماعى (٢٦) وقد استخدم الناقد نور ثرب فراى هذا المفهوم فى كتابه « تشريح النقد » على أنه رمز ، أو فى معظم الاوقات صورة ، تتكرر **بمعدل عال فى** الادب بحيث يستطيع القارىء أن يتعرف عليها كعنصر من خبرته الأدبية الكلية » (٢٧) ٠

وتقوم فكرة النماذج العليا على أساسين : الأساس الأول يمثل جوهرية النموذج ، حيث أنه حقيقة مجردة تعلو فوق العناصر الزمانية والمكانية، وتتجاوز التفاصيل ٠ أما الاساس الثانى فهو استمرارية النموذج وتكراره ، فى عدد من الاعمال المتعاقبة ٠ ومن هنا تأتى النماذج العليا بالنسبة الى ديمومة التراث ، فالتراث ينتقل الى الكتاب فى صورته الحرفية ، أى النصوص الخاصة الفريدة ، ولكنه ينتقل ايضا فى صورة مجردة ، متمثلة فى الاسطورة ومن خلالها ، فى النماذج العليا ٠ فهل يستطيع الفنان العربى أن يلجأ الى تراثه لاستخلاص بنية النماذج العليا المنبثقة منه ، بحيث يستطيع أن يجسد تجربته الفنية من خلالها ؟ ما هى الصور التى تتكرر بمعدل عال فى التراث العربى بحيث تصبح عنصرا عضويا من خبرة القارىء الأدبية الكلية ؟

نريد هنا أن نقف عند نموذج أعلى من النماذج التى عاشت فى التراث العربى ، وأخذت أبعادا ضخمة ، فى جميع مراحل التاريخ الاسلامى ، وهى نموذج « الامام الغائب » أو « المهدى المنتظر » ٠ والذين درسوا ظاهرة المهدى المنتظر يرون أنها لعبت دورا خطيرا فى الاسلام ٠ ويقول أحمد أمين :

**« انها قد سادت الشرق أكثر مما سادت الغرب ، لأن الشرقيين أكثر أملا ، وأكثر نظرا للماضى والمستقبل ، والغربيين أكثر نظرا الى الواقع ، فهم واقعيون أكثر من الشرقيين ، لأن الشرقيين أميل الى الدين وأكثر اعتقادا بأن العدل لا يأتى الا مع التدين وفكرة المهدية فكرة دينية تتمشى مع هذه الاغراض » (٢٨) ٠**

وعلى الرغم من وجود فكرة الرجعة فى ديانات أخرى غير الاسلام وفى بيئات غير اسلامية ، فان جولد تسيهر يؤكد أن عقيدة الشيعة فى الامام الخفى الذى لابد من رجعته ، تمتاز على جميع العقائد المهدية عند الشرقيين والغربيين ، وتنفرد دونها بشدة رسوخها وقوة توكيدها (٢٩) ٠

وعلى الرغم من أن فكرة المهدى المنتظر فكرة واردة فى اليهودية والمسيحية فان نموذج المسيح يختلف عن نموذج المهدى المنتظر فى الوسيلة التى سيخلص البشرية بها من العذاب والظلم ، فبينما يرمز المسيح الى الفداء والتضحية يرمز المهدى المنتظر الى الكفاح والجهاد من أجل اعادة الامور الى نصابها والاخذ بالثار ٠

وقد أخذ جبرا جبرا من نموذج الامام الغائب عنصر الغياب ، وكما أشرنا فيما سبق ، فقد تكرر هذا النموذج فى عدد من الاعمال العربية • وان وجود جبرا جبرا فى بيئة شيعية ، ووضعه بطله فى بيئة العراق ، يؤكد ورود هذه الفكرة فى الرواية • غير أننا لم نجد تطويرا حقا لهذا النموذج فى الرواية فان هناك مجموعة من العناصر الاسطورية تتشابك فى صياغة شخصية البطل فى الرواية ، ويهدف الكاتب الى تقديم شخصية أسطورية تتجاوز حدود الشخصية الواقعية ، فقد ربط بينه وبين ذى القرنين ، كما اسلفنا ، وهذا الربط يمثل جانب البحث فى حياته ، وربط بينه وبين « الجدى » • ويبدو من بعض الدراسات حول الاساطير البابلية القديمة أن ثمة علاقة بين الجدى (٣٠) والاله تموز •

**« لقد ظهر الاله تموز فى جميع النصوص الدينية فى صورة راع يسرح بقطيع من الماعز والخراف يعزف على الناى •• ويبدو أن ربط الاله تموز ببرج الجدى ظاهرة تعود الى ازمان قديمة •• » (٣١) •**

ويرمز هذا العنصر الى القوة الجنسية فى وليد مسعود ، ويربط بينه وبين الرخ (٣٢) ( وقد أدخل جبرا جبرا عناصر كثيرة من ألف ليلة وليلة فى الرواية ) للتعبير عن قدراته الخارقة ، وأدخل ايضا عناصر اسطورية مأخوذة من الغرب فى صورة الدون جوانية (٣٣) ، لتمثل شغف وليد مسعود بالنساء • ان كل هذه العناصر التى تبدو متضاربة تمثل الجوانب المختلفة لشخصية وليد مسعود التى تظل غائبة مميزة للجميع بما فيهم القارىء •

واذا كنا قد ركزنا فى هذا المقال على البنيات التراثية العربية فى هذه الرواية فان هذا لا يعنى اطلاقا أنها منفصلة عن التراث الغربى ، فان جبرا جبرا يرى أن « شكسبير والمتنبى اخوان » ويوازى بين أقاصيص كليلة ودمنة وحكايات لافونتين • ولكن السؤال يظل مطروحا وهو هل هذه الموازاة تولد تركيبا أم تشتيتا ؟ وهل يدخل « المينوتور » الى جانب « الرخ » فى تناغم أم فى نشاز ؟ فى الواقع ، لقد نجح جبرا ابراهيم جبرا فى صياغة رواية ناجحة ، غنية معقدة ، تطرح العديد من التساؤلات حول الكلمة وقدرتها الايحائية •

**« اسطر مفهومة ؟ كل سطر بسنة ، أو بشهر ، أو على الاقل بيوم ، كيف يمكن لسطر كهذا أن يكون مفهوما ، وكل كلمة فيه مشدودة الى اوتار متباعدة فى فيافى النفس الفسيحة ، الملأى بأوتاد خيام ضربت ورفعت بالمئات ؟ (٣٤) •**

فعلى الكاتب أن يعيد الى الكلمات العربية كثافتها ، فقد أصبحت الكلمة العربية كلمة دارجة تفتقر الى الأبعاد والعمق • ولاشك أن لدى جبرا جبرا احساسا عميقا بالكلمة وأهميتها ، ومن هنا تأتى أخوة شكسبير والمتنبى :

**« كلمات ، كلمات ، كلمات ، ما الذى كان يقوله رجل كالمتنبى والكلمات ملء فمه ملء يديه ، ينقيها ويصقلها ، ويذهبها ويلقى بها القاء الدنانير ــ كتلك الظلال التى تفر من البنان كما قال • الكلمات كلّ شىء • وفى النهاية لا تبقى الا الكلمات • واذا لم تبق الكلمات ، لم يبق شىء » (٣٥) •**

## هوامش

(١) جبرا ابراهيم جبرا : البحث عن وليد مسعود ، منشورات دار الآداب ، بيروت ١٩٧٨ ص ٣٥٥ •

(٢) جبرا ابراهيم جبرا ، ينابيع الرؤيا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٧٠

(٣) يشير جبرا جبرا فى روايته الى أنه « أنا الغنى وأموالى الكلمات :

| | |
|---|---|
| قلت لها خيه خيه | اسقينى شربه ميه |
| وانا رايح وروح | ومنقى دوب القبليه |
| قالت لى اشرب واتهنى | ياريتو صحة وهنية |

مما يربط بين غنى الكلمات والموال الشعبى •

(٤) مثل ناجح لما نعنيه بقولنا نجده فى رواية « الزينى بركات » لجمال الغيطانى التى تشاكل بدائع الزهور لابن اياس ، فقد استحدث لكاتب شكلا جديدا له جذور فى التراث العربى من حيث الشكل وصب فيه قضية حديثة ملحة •

(٥) جبرا ابراهيم جبرا ، ينابيع الرؤيا ، المؤسسة العربية للدراســـات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ٦٧

(٦) جبر ابراهيم جبرا ، الرحلة الثامنة ، المؤسسة العربية للدراســـات والنشر • بيروت • الطبعة الثانية ، ١٩٧٩ ، ص ٧٥

(٧) استعرنا هذا المصطلح من د• تمام حســـان ، اللغة العربية معناهـا ومبناهـا ، الهيئة المصرية العـامة للكتاب • القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص ١١٤ • غير اننا نستخدمه بمعنى أشمل كما سيتضح فى المقال •

(٨) M. Riffaterre, le cliché dans la prose littéraire, in Essais de stylestique structurale, Flamonarion, Paris, p. 162.

(٩) Loc. cit.

(١٠) الرواية ، ص ١٢

(١١) نفس المرجع •

(١٢) الرواية ص ٣٦٣

(١٣) الرواية ص ٣٢٠

(١٤) انظر الأمثال التى تبدأ بحرف « زى » فى كتاب الأمثال الشـــعبية لأحمد تيمور ص ٢٣٤ الى ص ٢٦٥ •

(١٥) الرواية ص ١٥

(١٦) نفس المصدر

(١٧) الرواية ص ٣٢٤

(١٨) الرواية ص ٣٢٥

(١٩) الرواية ص ٣١٠

(٢٠) الرواية ص ٢٥٨

(٢١) نفس المرجع

(٢٢) الرواية ص ٣٦٧

(٢٣) الرواية ص ٣٠٨

(٢٤) ورد الاســـم بالكاف ( كلكامش ) فى الرواية فاستخدمناه عند الاشارة الى **نص الرواية**

(٢٥) جبرا ابراهيم جبرا ، الرحلة الثامنة ، ص ٧٦

(٢٦) C. G. Jung, The Archetypes and the collective Unconscious New York, Panthcon Books 1959. p. 5.

(٢٧) N. Frye, Anatomy of Criticism, New Jersey, Princeton University, Press, 3rd printting, 1973 p. 365.

(٢٨) أحمد أمين ، المهدى والمهدويـة ، القـــاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥١ ، ص ٧٣٦

(٢٩) اجنس جولدتســـيهر ، العقيدة والشريعة فى الاسلام ، القاهرة ، دار الكتب الحديثة ، ص ٢١٦

(٣١) S. Langdon, Tammuz and Ishtar Amonognaph Upon Bobylonian Religion and Theology, Oxford, Clarendon Press, 1914, p. 162--63.

(٣٢) الرواية ص ١٧٤

(٣٣) الرواية ص ١٧٤

(٣٤) الرواية ص ١١ – ١٢

(٣٥) الرواية ص ٢٦٧

● ● ●

الدكتور علي عشري زايد

# توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر



يمكن الرجوع ببداية علاقة الشاعر العربي المعاصر بموروثه الى مرحلة الاحياء ، فليست حركة الاحياء كما مثلها ـ شعريا ـ البارودى وجيله الا نوعا من العودة الى توثيق علاقة شعراء هذه المرحلة بتراثهم الأصيل فى أعرق صوره وأصفاها ، بعد أن مرت على هذه العلاقة حقبة طويلة من الزمن تعرضت فيها لكثير من الوهن والاضمحلال . بل لعله يمكن القول ـ بدون كبير تجوز ـ بأن علاقة الشاعر العربى بتراثه علاقة قديمة قدم الشعر العربى ذاته ، فهذه العلاقة وان وهنت فى بعض العصور ، أو تغيرت صورها وطبيعتها من عصر الى عصر فهى لم تنقطع أبدا ، حيث لم يكف الشاعر العربى فى أى عصر من العصور عن استرفاد تراثه واستلهامه على أى نحو من أنحاء الاسترفاد والاستلهام ولم يكف نقدنا العربى أيضا منذ أقدم عصوره عن دراسة بعض صور هذه العلاقة فى اطار أو آخر ... ونحت عناوين متعددة مثل « السرقات الأدبية » و « المعارضات » و « التشطير والتربيع والتخميس » وغيرها ... وكل هذه نماذج لعلاقة الشاعر العربى بموروثه الشعرى والأدبى عامة ، وهى كلها نماذج لمحاكاة التراث والأخذ منه ، دون محاولة لتطويره أو تنميته ... حيث كان التراث فى اطار هذه الصور من صور العلاقة هو النموذج المثالى الذى لا ينبغى للشاعر أن يتجاوزه .

# ● توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر

ولكن شعرنا الحديث عرف في ثلاثة العقود الأخيرة صورة من صور علاقة الشاعر بالتراث لم يسبق له أن عرفها في تاريخه الطويل ، وهذه الصورة هي ما يمكن أن نطلق عليه : توظيف التراث ، بمعنى استخدام معطياته استخداما فنيا ايحائيا ، وتوظيفها رمزيا لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية للشاعر ، بحيث يسقط الشاعر على معطيات التراث ملامحمعاناته الخاصة ، فتصبح هذه المعطيات معطيات تراثية ـ معاصرة ، تعبر عن أشد هموم الشاعر المعاصر خصوصية ومعاصرة في الوقت الذي تحمل فيه كل عراقة التراث وكل أصالته ، وبهذا تغدو عناصر التراث خيوطا أصيلة من نسيج الرؤية الشعرية المعاصرة ، وليست شيئا مقحما عليها أو مفروضا عليها من الخارج • وفي هذا الاطار الجديد للعلاقة بين الشاعر والتراث تصبح هذه العلاقة أكثر ثراء وعمقا فهي علاقة قائمة على تبادل العطاء ، يأخذ الشاعر من تراثه ويعطيه ، يسترفده ويرفده ، وبهذا تغنى التجربة الشعرية المعاصرة والتراث كلاهما ، فاذا كان الشاعر المعاصر يسترفد تراثه أدوات وعناصر ومعطيات يوظفها لتجسيد رؤيته المعاصرة فانه يثري هذه العناصر التراثية بما يكتشفه فيها من دلالات ايحائية وبما يفجره فيها من قدرات تعبيريه متجددة ، بحيث ترتد هذه العناصر أكثر غنى وحيوية وتجددا وقدرة على البقاء •

وقد اهتدى الشاعر العربي المعاصر الى هذه الصورة منصور العلاقة بالتراثعبر بحثه الدائب عن أدوات ووسائل تعبيرية تتسع لاستيعاب أبعاد رؤيته المعاصرة بكل ما فيها من غنى وتشابكوتعقيد وتستطيع أن تنقل هذه الرؤية الى وجدان المتلقي بكل حرارتها وطزاجتها وصدقها • وقد وقع الشاعر في بحثه ذاك على منجم بكر ، غني بالكنوز التي لا ينفد لها عطاء •• ألا وهو التراث ، حيث وجد بين يديه تراثا بالغ الغنى والتنوع ، متعدد المصادر والموارد ، ومن ثم فقد عكف على كنوز هذا التراث يستمد من مصادره المتنوعة أدواتوعناصر ومعطيات يمسح عنها غبار القرون ويفجر فيها طاقات الايحاء والتعبير المتجدد وقد أدرك أن المعطيات التراثية تكتسب لونا خاصا من القداسة في نفوس الامة ، ونوعا من اللصوق بوجداناتها،لما للتراث من حضور حي ودائم في وجدان الأمة ،والشاعر حين يتوسل الى الوصول لوجدان أمته بتوظيفه لبعض مقومات تراثها يكون قد توسل الى هذا الوجدان بأقوى الوسائل تأثيرا عليه (١) • وقد شاعت في شعرنا المعاصر ظاهرة « توظيف التراث » بهذا المفهوم حتى لا نكاد نجد شاعرا من شعرائنا المعاصرين لم يلجأ الى توظيف معطيات التراث في شعره ، بحيث أصبح هذا التوظيف تكنيكا أساسيا من تكنيكات بناء القصيدة العربية الحديثة •

وقد تنوعت المصادر التراثية التي استرفدها شعراؤنا معطيات وأدوات تعبير ، ما بين مصادر دينية ، ومصادر أدبية،ومصادر أسطورية تاريخية ومصادر صوفية وفلسفية ، ومصادر أسطورية وفولكلورية ، كما تنوعت المعطيات والعناصر التي استمدوها من كل مصدر من هذه المصادر ، ما بين شخصيات ، وأحداث ، ونصوص ، وقوالب فنية ومعجم شعري ، ومعطيات بلاغية وموسيقية • وتنوعت أخيرا أساليب وتكنيكات وصور توظيف كل معطى من هذه المعطيات ، الأمر الذي يجعل من هذه الظاهرة مجالا خصبا لدراسات نقدية متعددة حيث لا يمكن لدراسة واحدة أن تحيط بأطراف الموضوع ومن ثم فان هذه الدراسة ستكتفي برصد الظاهرة في خطوطها وملامحها العامة ، على أمل أن يحظى كل جانب من جوانبها بدراسة مستقلة (٢) •

## توظيف الشخصية التراثية :

الشخصية هي أكثر معطيات التراث توظيفا في شعرنا العربي المعاصر ، فقد صادف شعراؤنا في تراثهم ـ بمصادره المتعددة ـ كثيرا من الشخصيات التي عاشت يوما ما تجربة شبيهة بتجاربهم « وقد كان طبيعيا ـ نتيجة احساسهم بالاطار التاريخي الذي يضم صوت كل منهم الى أصوات معاصريه وكل الأصوات التي سبقته ـ أن نجد الشاعر يفسح المجال في قصيدته للأصوات التي تتجاوب معه ، والتي مرت ذات يوم بنفس التجربة وعانتها كما عاناها الشاعر نفسه • وليس هذا الا ايمانا منه ـ وتأكيدا من جهة أخرى ـ لوحدة التجربة الانسانية » (٣) • وقد بلغتبعض الشخصيات التراثية حدا من الذيوع في شعرنا الحديث بحيث أصبحت تمثل ما يمكن أن نسميه « نموذجا رمزيا تراثيا » ، ومن هذه الشخصيات مثلا شخصية « الحلاج » من التراث الصوفي ، وشخصية « صلاح الدين الأيوبي » من التراث التاريخي ، وشخصية «المتنبي» من التراث الأدبي وشخصية « السندباد » من التراث الاسطوري الفولكلوري، حيث شاعت هذه الشخصيات فينتاج شعرائنا المعاصرين بحيثيندر أن نجد شاعرا معاصرا لم يستخدم واحدة منها في قصيدة أو أكثر من قصائده •

ويمكن أن نتناول توظيف الشخصية التراثية في القصيدة الحديثة من خلال ثلاثة أطر :

**أولا : من حيث نوعية الشخصية الموظفةوطبيعتها**

**ثانيا : من حيث صورة توظيفها •**

**ثالثا : من حيث تكنيك توظيفها ٠**

١ ـ أما من حيث نوعية الشخصية وطبيعتها فاننا نجد الشخصيات التى وظفها شعراؤنا المعاصرون تتنوع ما بين الشخصيات الواقعية التى لها وجودها الحقيقى التراثى ، ككل شخصيات الأدباء ، والصوفية ، وكل الشخصيات ذات الوجود التاريخى ، والشخصيات النموذج التى لم توجد تاريخيا بأعيانها وانما وجدت بصفاتها ، كشخصية «الخليفة» مثلا ، وشخصية « الخارجى » والشخصيات المخترعة التى اخترعها خيال أديب ، كشخصية « أبى زيد السروجى » مثلا بطل مقامات الحريرى ، واذا كنا سنتحدث بلون من التوسع عن «الشخصيات الواقعية » أثناء حديثنا عن صور توظيف الشخصية وتكنيكات هذا التوظيف ، فاننا نركز هنا على توظيف الشخصية النموذج ، والشخصية المخترعة ٠

ففى قصيدة « خارجى قبل الأوان » (٤) للشاعر ممدوح عدوان يوظف الشاعر شخصية نموذجا هى شخصية الخارجى ، فى التعبير عن خروجه على بعض القوى السياسية التى كان يدين لها بالولاء من قبل ، بعد أن تنكرت هذه القوى للقيم الوطنية التى كانت تشد اليها الشاعر وجيله ٠٠٠

وقد وفق الشاعر فى توظيفه لنموذج الخارجى للايحاء بأبعاد رؤيته الخاصة ، فالخارجى هو ذلك الثائر الذى أخلص الولاء لعلى بن أبى طالب كرم الله وجهه ، وحارب تحت لوائه كل القوى التى كانت تنازعه الحق فى الخلافة ، لا يدفعه الى موقفه هذا الا ايمانه بكل ما يمثله على من قيم ، حتى اذا ما مال على الى مسالمة هذه القوى المناوئة له أحس الخارجى أن عليا تخلى عن القيم التى كانت تفرض عليه الولاء له ، ولهذا خرج على على وعلى أعدائه معا ٠ والخارجى فى القصيدة رمز للشاعر وجيله الذى منح ولاءه المطلق لهذه القوى السياسية التى كانت تمثل فى وقت ما قيمة ثورية حقيقية فى وجودنا العربى ، ثم خاب أمل الشاعر وجيله فى هذه القوى بعد أن فترت ثوريتها فخرجوا عليها ٠٠ ويرمز الشاعر فى القصيدة الى هذه القوى بشخصية على كرم الله وجهه ٠

يقول الشاعر فى مطلع القصيدة على لسان الخارجى :

**أنا من جند على**

**فارس لم يرهب الموت ، ولم يحفل بمغنم**

**معه فى أحد قاتلت وحدى ، وبكفى رددت السيف عن صدر النبى**

ويبالغ الشاعر فى تصوير ثوريته وصرامته فى وضع الحق فى نصابه مهما كان الثمن فادحا موظفا فى ذلك موقف أصحاب على من الزبير ابن العوام رضى الله عنه حين خرج على على مع عائشة رضى الله عنها ، وكذلك موقف الثوار من عثمان رضى الله عنه ، وكلاهما صحابى جليل ولكن الثوار لم يتورعوا عن قتلهما حين خيل اليهم أنهما حادا عن الطريق :

**ولكى أثأر من أجل أبى ذر أنا كنت على عثمان سيفا من حصار**

**ولكيلا يخلط القوم وينسوا ما ترددت بأن أقطع رأس ابن العوام**

**رغم علمى أن من يقتله يغشى جهنم**

ويصور الشاعر ثورية على واقدامه « حينما امتشق السيف ينادى سيفك الدرب الى الله تقدم ، أتقدم » ٠٠ ولكن هذه الثورية ما تلبث أن تفتر ، ويبدأ هذا الفتور بلون من التردد فى اتخاذ المواقف لا يتلاءم وما فى الثورية من اقدام وعرامة ٠٠ ثم تأخذ الفجوة بين الخارجى وعلى ـ أو بين الشاعر والقوى التى كان يدين لها بالولاء ـ فى الاتساع ، بعد أن بدأت نتائج تقاعس هذه القوى تظهر فى الهزائم والانحدارات المتكررة ، والانهيار لكل الآمال الوضيئة التى كانت تخايل أحلام الشاعر الخارجى وجيله بحيث أصبح يمارس لونا من التعبد الخانع لهذه القوى التى فقدت ثوريتها :

**واذا الحلم الذى جاهدت حتى اصنعه**

**بين كفى تحطم**

**وخيول الروم تغزونى بدارى ، وعلى قابع فى الصومعة**

**واذا فتيتنا بين المجالس**

**تركوا السيف ليغشوا حلقات الذكر والتسبيح حوله ٠**

ويحاول الشاعر ـ عبثا ـ ان يلفت نظر هذه القوى الى خطورة الوضع الذى تردت اليه ، وأن يستنهض فيها ثوريتها القديمة ونقاءها ، ولكن هذه القوى تحاول أن تصمت صوته الثائر الذى يفضح ترديها باللين والحيلة أولا ، ثم بالعنف بعد أن أخفقت الحيلة ، وينتهى الأمر بالشاعر الى أن يعلن تمرده على هذه القوى ، وانضمامه الى صفوف الخارجين عليها ٠ ويجسد الشاعر الموقف فى أبيات قليلة عميقة الدلالة رحيبة الايحاء :

**حينما صحت بهم : « لا تبدلوا بالحرب أخبار الحروب »**

**قيل لى : « ان لم تجد ماء تيمم »**

**قلت : « مولاى ٠٠ تطلع نحوهم » ٠ لم يتكلم**

**قلت : « مولاى ٠٠ أما قلت لنا ان الجهاد ٠٠ »**

**قطع الحاجب بالسيف النداء**

**وعلى صامت لا يتكلم**

**حمل الحاجب صوتى فى اناء**

**وعلى صامت لا يتكلم**

**ولذا أعطيت سيفى لابن ملجم**

وعبد الرحمن بن ملجم هو الخارجي الذي قتل عليا كرم الله وجهه . (٥)

أما الشخصية **المخترعة** فمن النماذج الجيدة لتوظيفها قصيدة «أبو زيد السروجي» (٦) للشاعر عبد الوهاب البياتي التي إخترعها الحريري في مقاماته ، وأبو زيد بطل مقامات الحريري نموذج للأديب الانتهازي الماكر الوصولي ، الذي لا يتورع عن اللجوء الى أدنأ الوسائل وأحطها في سبيل الوصول الى أهدافه وتحقيق مطامعه ، وهو مع ذلك يتمتع بطاقات أدبية رائعة ، ولكنه يسخر كل طاقاته في سبيل تحقيق أطماعه ، مع لون من الظرف والذكاء . . وقد وظف البياتي في قصيدته شخصية السروجي لينتقد من خلالها كل أولئك الذين يبيعون ضمائرهم وكرامتهم في سبيل تحقيق أغراض مادية زائلة ، ويتحالفون حتى مع الشيطان في سبيل تحقيق هذه الأغراض . ولذلك فان الشاعر يركز على صفة «الانتهازية» في أبي زيد ويبرزها ، ويصور الرجل تصويرا بشعا منفرا ليرمز به الى أصحاب الكلمة المعاصرين الذين يسخرون كلمتهم لتمجيد الطغيان وتبرير الفساد ، الذين ولع البياتي في شعره بانتقادهم انتقادا لاذعا مرا ، ولذلك نجد أسلوبه هنا يحمل نبرة هجائية خشنة . . فأبو زيد في القصيدة .

**كان يغني . . كان شحاذا بلا حياء**

**يجتر ما في كتب الأموات ، أو يسطو على الأحياء**

وهو أيضا :

**صنعته تقبيل أيدي الناس والغناء**

**وشتمهم لانه حرباء**

**يعرف من أين وأين تؤكل الاكتاف والأثداء**

وقد حاول الشاعر أن يكسب شخصية السروجي مدلولا شموليا بحيث تصبح رمزا للانتهازي العميل في كل زمان وكل مكان ، الذي يمجد كل ظالم ويبيع صوته لكل غاز ، ويرتبط اسمه بكل سقوط ويغني في كل مأساة ، ولذلك فقد :

**كان يغني عندما أغار هولاكو على بغداد**

**واستسلمت طرواد**

**وعلقت في قلب مدريد وفي أبوابها الأعواد**

وكأنما خشي الشاعر ألا يدرك القارىء المدلول الرمزي لشخصية أبي زيد في القصيدة ، فحرص على أن ينص على أن الشخصية موظفة في القصيدة توظيفا رمزيا وأن شخصية السروجي « من أبطال مقامات الحريري ، وهي شخصية نموذجية لكل الناس الذين على شاكلته في كل زمان ومكان » .

٢ ــ أما من حيث صور توظيف الشخصية فان الشاعر قد يوظف الشخصية لتكون صورة جزئية ــ أو عنصرا في صورة ــ من الصور الشعرية في القصيدة ، وقد يوظفها لتكون معادلا تصويريا لبعد متكامل من أبعاد رؤيته الشعرية في القصيدة يستقطب في اطاره مجموعة من الصور الجزئية وقد يوظفه اطارا فنيا رمزيا عاما لرؤيته برمتها ، وقد يوظفها أخيرا ــ ولعل هذه الصورة هي أرقى الصور وأنضجها ــ عنوانا رمزيا عاما على مرحلة كاملة من مراحل تطوره الشعري ، كما فعل الشاعر خليل حاوي مثلا مع شخصية « السندباد» التي وظفها في قصيدتين مطولتين يمثلان مرحلة كاملة من مراحل تطوره الشعري ، ربما كانت أنضج مراحل رحلته الشعرية كلها .

وهاتان القصيدتان هما « وجوه السندباد » و «السندباد في رحلته الثامنة» اللتان تحتلان معظم صفحات ديوانه الثاني « الناي والريح » (٧) . وكان قد مهد لتوظيف شخصية السندباد في هاتين القصدتين بقصيدة أخرى في ديوانه الأول « نهر الرماد » اكتشف فيها ملامح شخصية السندباد وان لم يوظفها توظيفا رمزيا مباشرا وهي قصيدة « البحار والدرويش » (٨) . وقد حاول أكثر من شاعر من شعرائنا المعاصرين أن يوظفوا بعض الشخصيات التراثية على هذا النحو من أنحاء التوظيف ، كما فعل السياب مثلا في توظيفه لشخصية « أيوب » ، وكما فعل أدونيس في توظيفه لشخصية « مهيار » ، ولكن واحدا ممن حاولوا توظيف الشخصية التراثية عنوانا رمزيا على مرحلة لم يبلغ ما بلغه الدكتور خليل حاوي في توظيفه لشخصية السندباد الذي يعد من أروع نماذج توظيف الشخصية في شعرنا المعاصر(٩) .

أما الصورة الاولى من صور توظيف الشخصية فربما كانت أهون هذه الصور شأنا من الناحية الفنية ، فحين يوظف ممدوح عدوان مثلا شخصية « عبد الرحمن بن ملجم » لتكون عنصرا من عناصر صورة جزئية ــ أو رمز جزئي ــ في قصيدة « خارجي قبل الأوان » ، نجد أن دور الشخصية في الصورة لا يتجاوز كثيرا دور المفردة اللغوية العادية في أية صورة شعرية أو رمز شعري، ولذلك فان الشعراء حين يوظفون الشخصية كعنصر في صورة أو رمز كثيرا ما يدعمون هذا العنصر بمجموعة من العناصر التراثية تزيد من فعالية هذا العنصر ورحابة ايحائه ، كما فعل ممدوح عدوان نفسه بالنسبة لشخصيات عثمان، وأبي ذر والزبير بن العوام وعبد الرحمن بن ملجم، وكلها شخصيات تراثية وظفها الشاعر عناصر في صور جزئية ، ولكنه دعم بعضها ببعض ، ودعمها كلها بوضعها في الاطار التراثي العام الامر الذي عمق من فعالية وظيفتها في القصيدة .

أما توظيف الصورة معادلا رمزيا ــ أو تصويريا بشكل عام ــ لبعد من أبعاد رؤية الشاعر في القصيدة فان الشخصية في اطار هذه الصورة من صور توظيف الشخصية التراثية تتآزر مع مجموعة من الادوات التصويرية الاخرى ــ التي

غالبا ما تكون بدورهـــا شخصيات تراثية أو معطيات تراثيه بشكل عام ـ على تجسيد الأبعاد المختلفة لرؤية الشاعر بحيث تجسد كل شخصيـة بعدا من أبعاد هذه الرؤية . فى قصيدة « رحـلة فى أعماق الكلمات » (١٠) للشاعر فوزى العنتيل وظف الشاعر عدة شخصيات تراثية هى شخصيات خالد بن الوليد وعنتـرة العبسى . وأبى الطيب المتنبى ، والحجاج بن يوسف ، وسـيف الدولة الحمدانى ، وناط بكل شخصية منها حمل بعد من أبعاد رؤيته الشعرية التى تتألف من رحلتـه فى أعماق التاريخ من خلال نظرة معاصرة تحاول أن تربط الماضى بالحاضر ، وتقابل بين واقعنـا الحالى المتفسخ وماضينا المضيىء الذى اقترنت فيه الأقوال بالأفعـال . فاكتسبت الكلمات قيمتها ونصاعتها ، يقول الشاعر مثلا موظفا شخصيـة عنترة لبيان قيمة الكلمات حين تقترن بالفعـل الشجاع ، ويدين بالتالى الأقوال الطنـانة التى لا تقترن بالأفعال :

**وانشقت حجب الغيب عن العبسى يجر الرمح عـلى الفلوات**
**فاهتز رماد الأشواق المنطفئات**
**ـ يا عنترة العبسى ( هتفت حزين النبرات )**
**كلماتك عانقها سيفك فى عرس الدم**
**فتلألأ نور حسامك فى فجر الكلمات**
**ودعاك الموت فلم تحجم**
**حدثنى كيف مذاق الموت ، وما لونه ؟**
**انشدنى ، حتى تزهر فى روحى الجنة**

أما الصورة الثالثة من صور توظيف الشخصية ـ وهى توظيفها اطارا عامـا للرؤية الشـعرية فى القصيدة برمتها ـ فهى أكثر الصور الاربـع شيوعا فى شعرنا المعاصر ، وقصيدتا « خـارجى قبل الأوان » و « أبو زيد السروجى » نموذجان من نماذج هذه الصورة .

٣ ـ أما عن تكنيكات توظيف الشخصيـة التراثية فى القصـيدة الحـديثة فان التكنيك الشائع هو توظيفها كرمز ، بمعنى اسـقاط الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية على الملامح التراثية للشخصية ، بحيث توحى هذه الملامح ايحاء رمزيا بأبعاد الرؤية المعاصرة ، فممدوح عدوان مثـلا فى « خارجى قبل الاوان » أسقط ملامح تمـرده الخاص على بعـض القوى السياسية التى كان يدين لها من قبل بالولاء على ملامح شخصيـة « الخارجى » كما أسقط ملامح القوى التى خرج عليها على شـخصية على كرم الله وجهه ، بحيث أصبح الخارجى فى القصيدة رمزا للشـاعر المتمرد كما أصبح على رمزا لهذه القوى التى يعلن الشاعر تمرده عليها .

وتتولد الدلالة الرمزية للشخصية فى اطـار هذا التكنيك من خلال التفاعل الفنى الخلاق بين الدلالة التراثية ـ الحقيقية ـ للشخصية ، والدلالة المعاصرة ـ المجازية ـ لها ويتفاوت الشـعراء فى القدرة على تحقيق لون من التفاعل المتكـافىء بين الدلالتين بحيث لا تطغى احداهما على الأخرى ، والشاعر المجيد هو الذى يلتقط الملامح والسمات الدالة فى الشخصية التراثية الموظفة ، هذه الملامح والسمات التى تستطيع التراسل مع الأبعـاد المعاصرة التى ينوطها الشاعر بها بحيث تستطيع حمل هذه الأبعاد والايحاء بها بدون تعسف .

ولكن يحدث أحيانا أن يوظف الشاعر بعـض الشخصيات التراثية التى لا تنهض ملامحهـا بحمل أبعاد رؤيته المعاصرة ، ويتعسف فى اسقاط أبعاد رؤيته الخاصة على ملامح هذه الشخصية التى لا تستطيع التراسل مع ما يحاول الشاعر اسقاطه عليها من أبعاد ، ونتيجة لذلك تبدو الملامح المعاصرة مقحمة على الشخصية التراثية ومفروضة عليهـا فرضا ، وليست نابعة من قدرة الشـخصية على الايحاء الذاتى بهذه الملامح الفنية . ومن نماذج هذا التعسف ما صنعه أدونيس بشخصية «مهيار» التى حاول أن يوظفها عنوانا رمزيا عاما على مرحلة من مراحل تطوره الشعرى ، وهى تلك المرحلة التى تحمس فيها لرفض الواقع الحضـارى العربى ، وجعل مهيار عنوانا رمزيا عاما على هذا الرفض ، وكتب ديوانا كاملا سماه « أغانى مهيار الدمشقى »

ولكن أدونيس حاول أن يسـقط على ملامح مهيـار دلالات وأبعـاد معـاصرة شـديدة الخصوصية ، وشديدة التعقيد ، وشديدة الغرابة ولم تستطع ملامح مهيار أن تتسع لهـذه الدلالات الحديثة وتحملها وتتراسل معها فلم تتم بالتالى عمليـة التفاعل الرمزى المفـروض بين الملامـح التراثية والملامح المعاصرة لكى يؤدى الرمز التراثى وظيفته ، وجاءت شخصية مهيار فى هذه المحاولة شديدة الغرابة ، فهو كما يصوره الشـاعر فى مقطع نثرى بعنوان « مزمور » قدم به القصيدة « فارس الكلمات الغريبة » (١١) : « يملأ الحياة ولا يراه أحد ، يصير الحياة زبدا ويغوص فيه ، يحول الغد الى طريدة ويعدو يائسا وراءها . الخ» .. ويقول عنه فى مقطع من مقاطع القصيدة :

**مهيار وجه خانه عاشقوه**
**مهيار اجراس بلا رنين**
**مهيار مكتوب على الوجوه**
**أغنية تزورنا خلسة .. فى طرق بيضاء منفية**
**مهيار ناقوس من التائهين**
**فى هذه الأرض الجليلية .**

وهكذا يمضى الشاعر يسقط على ملامح مهيـار من أبعاد رؤيته الشعرية الخاصة الغريبة ما لا تتحمله هذه الملامح أو تستطيع الايحاء به .

وفى اطار هذا التكنيك العام لتوظيف الشخصية التراثية كرمز تتعدد التكنيكات الجزئية وتتنوع ، فقد يوظف الشخصية الواحدة أكثر من شـاعر توظيفا رمزيا ، وربما للايحاء بروؤى شعرية شديدة التقارب ، ومع ذلك تظل لكل محاولة طابعهـا

الخاص وطعمها الخاص ، فلو أخذنا مثلا شخصية كشخصية أبى الطيب المتنبى،وهى من الشخصيات التى فتن شعراؤنا بتوظيفها لثرائها الشديد بامكانات الايحاء والتعبير ، فسوف نجد عددا كبيرا من الشعراء قد وظفوا هذه الشخصية بكل صور التوظيف وتكنيكاته ، فمن الشعراء الذين وظفوا هذه الشخصية خليل الخورى فى عدد من القصائد أطلق عليها عنوان « رسائل الى أبى الطيب » وأصدرها فى ديوان خاص ، وأمل دنقل فى قصيدة « من مذكرات المتنبى فى مصر » والبياتى فى قصيدته المطولة « موت المتنبى » والياس لحود فى « ولادة المتنبى » ومحى الدين خريف فى قصيدة « يوميات المتنبى فى شعب بوان » ... وغيرها وغيرها .. وكل هذه قصائد وظف فيها الشعراء شخصية المتنبى اطارا رمزيا عاما للرؤية الشعرية فى القصيدة ، والى جوار هذه القصائد توجد عشرات القصائد الأخرى التى وظفت هذه الشخصية صورة أو عنصرا فى صورة أو معادلا تصويريا لبعد من أبعاد الرؤية الشعرية ، وعلى الرغم من هذا ظل لكل محاولة من هذه المحاولات طبيعتها المتميزة ، ومع أن بعض هذه المحاولات قد اتفق فى توظيف ملامح معينة من شخصية المتنبى كما اتفق أو كاد فى الهدف الايحائى الذى وظف له هذه الملامح ، فقد ظل لكل محاولة تفردها الفنى وخصوصيتها التعبيرية .

فمن الملامح التى ولع شعراؤنا بتوظيفها من شخصية المتنبى محنته فى بلاط كافور،واحساسه بالندم المرير على سقوطه وبيعه ضميره وفنه لكافور ، وتغنيه بأمجاده الزائفة . رغم اقتناعه بتفاهته وهوانه ، والبعد المعاصر الذى ولع الشعراء بالرمز اليه بتوظيف هذا الملمح هو ادانة صاحب الكلمة المعاصر حين يسخر كلمته لتكون بوقا فى جوقة سلطة باغية ، تمجد طغيانها ، وتختلق لها أمجادا وهمية ، وتدافع عن طغيانها وسقوطها وفسادها ، وادانة مثل هذه السلطة التى تضطر صاحب الكلمة الى مثل هذه السقطة وتصوير محنته النفسية والشعورية بينه وبين ضميره .

ومن الشعراء الذين وظفوا هذا الملمح للايحاء بهذا البعد الشاعران أمل دنقل ، وعبد الوهاب البياتى ، فلنر كيف استطاع كل منهما أن يحتفظ لمحاولته بتفردها وتميزها . يقول أمل دنقل فى قصيدته « من مذكرات المتنبى فى مصر (١٢) :

**أكره لون الخمر فى القنينة**
**لكننى أدمنتها استشفاءا**
**لأننى منذ أتيت هذه المدينة**
**وصرت فى القصور ببغاء ؛**
**عرفت فيها الداءا**
**أمثل ساعة الضحى بين يدى كافور**
**ليطمئن قلبه ، فما يزال طيره المأسور**
**لا يترك السجن ولا يطير**

**. . . . . . .**

**يومىء يستنشدنى ، أنشده عن سيفه الشجاع**
**وسيفه فى غمده يأكله الظمأ**
**وعندما يسقط جفناه الثقيلان وينكفىء**
**أسير مثقل الخطى فى ردهات القصر ..**

نجد الشاعر يسقط الأبعاد المعاصرة مباشرة على الملامح التراثية التى برع فى التقاطها بحيث تتراسل تراسلا بارعا مع الأبعاد المعاصرة ،وتلك ناحية برع فيها أمل دنقل براعة كبيرة فى كل توظيفاته التراثية بحيث يقيم تكافؤا بارعا بين الدلالة التراثية والدلالة المعاصرة للمعطيات التراثية التى يوظفها . ويتم التفاعل البارع بين الدلالتين دونما تكلف لتشبع المعطيات التراثية بايحاءات بالغة الغنى والرحابة ، فالمتنبى هنا هو صاحب الكلمة المعاصر حين يضطر أن يكون بوقا أجيرا فى جوقة سلطة ساقطة ينشدها عن سيفها الشجاع — وهو فى غمده يأكله الظمأ — وهو يمارس طقوس الغيبوبة لا حبا فيها وانما هربا من احساسه الأليم بالسقطة ، وقد نهضت الملامح التى وظفها الشاعر بعبء الايحاء بكل هذه الدلالات دون أن تكف لحظة عن أن تكون ملامح تراثية أصيلة لشخصية المتنبى ، وتلك هى عبقرية الشاعر وتفرده .

أما البياتى فلا يسقط الأبعاد المعاصرة لرؤيته على الملامح المباشرة لشخصية المتنبى بحيث ترمز هذه الملامح لتلك الابعاد ، وانما هو يستوحى هذه الملامح فى توليد مجموعة من الصور الشعرية التى توحى بنفس الدلالات التى أوحت بها أبيات امل دنقل . يقول البياتى فى قصيدته المطولة « موت المتنبى » (١٣) :

**سفينة الضباب يا طفولتى تطفو على بحر من الدموع**
**تشيخ فى مرفئها .. تجوع**
**تزنى على رصيفهم ، تستعطف الخليفة الأبله ، تستجدى ، تهز بطنها ، ترقص فوق لهب الشموع**



**سفينتى شائخة القلوع**
**لكنها ـ والبحر فى انتظارها ـ تحن للرجوع**

فليس فى الأبيات شاعر يعاقر الخمر استشفاء ، وانما سفينة تطفو على بحر من الدموع والصورتان تنتميان الى ملامح المتنبى باعتبارين مختلفين، وتوحيان بنفس الدلالة ـ وبنفس الاحساس المرير بمحنة السقوط ـ بأسلوبين مختلفين ٠ ويستمر الشاعر بعد ذلك بنبرته الهجائية الخشنة يولد من ملمح الاحساس بمحنة السقوط فى شخصية المتنبى مجموعة من الصور التى تدين هذا الموقف بطرفيه ـ السلطان والشاعر ـ وتعبر عما عبر عنه أمل دنقل فى أبياته بمجموعة من التعبيرات الرمزية المنتمية انتماء مباشرا الى الملامح التراثية للمتنبى من احساسه بأنه أصبح ببغاء فى بلاط كافور ، ومن تغنيه بشجاعته وهو أعلم الخلق بجبنه ،ومن حنينه الخفى للانعتاق من اسار هذه المحنة ٠ البياتى يعبر عن هذا كله بصور هجائية عنيفة النبرة ، مولدة من موقف المتنبى فى بلاط كافور ، فسفينة الضباب ـ التى هى المعادل الشعرى للمتنبى بدلالتيه التراثيه والرمزية ـ « تزنى » « وتستعطف الخليفة الأبله» و « تستجدى » و « تهز بطنها » و « ترقص » وهى مع هذا كله « تحن للرجوع » ٠٠ للهرب من هذا الرصيف الذى اضطرت فيه الى ممارسة طقوس السقوط ، ان هذه الصور كلها تنتمى الى نفس المناخ الايحائى الذى تنتمى اليه أبيات أمل دنقل، ومع ذلك تفردت كل من المحاولتين بطبيعتها الخاصة وأصالتها وتفردها ٠

واذا كان توظيف الشخصية كرمز تراثى عن طريق اسقاط أبعاد الرؤية الشعرية على ملامحها هو التكنيك الشائع فى توظيف الشخصيات التراثيه فى شعرنا المعاصر فان هناك الى جانبه تكنيكا آخر أقل منه شيوعا يحتفظ فى اطاره للشخصية بملامحها التراثية ، ولا يسقط عليها الأبعاد المعاصرة لرؤية الشاعر وانما ينشىء الشاعر علاقات أخرى بين أبعاد رؤيته وملامح الشخصية التراثية الموظفة كعلاقة التقابل مثلا بهدف توليد نوع من المفارقة التعبيرية بين الدلالة التراثية للشخصية وبين الابعاد المعاصرة ، كما فعل صلاح عبد الصبور مثلا فى قصيدته «أبو تمام» (١٤) التى ألقاها فى مهرجان أبى تمام عام ١٩٦١ ، ووظف فيها ثلاث شخصيات تراثية هى شخصية «أبى تمام» وشخصية الخليفة العباسى « المعتصم » وشخصية المرأة العربية التى استنجدت بالمعتصم عندما أسرها الروم وأطلقت صيحتها المشهورة « وامعتصماه » التى لباها المعتصم فزحف الى عمورية التى أسرت فيها المرأة بجيش ضخم ففتح عمورية وحرر المرأة ، وعبد الصبور فى هذه القصيدة لم يسقط على هذه الشخصيات التراثية دلالات معاصرة بحيث تصبح هذه الشخصيات رموزا على نحو ما رأينا فى النماذج السابقة للأبعاد المعاصرة لرؤيته فى هذه القصيدة ، وانما أنشأ بين هذه الشخصيات وبين الابعاد المعاصرة علاقة مقابلة ليولد نوعا من المفارقة التصويرية يدين فيها تقاعس الواقع العربى عن تلبية صرخات الاستغاثة العربية فى فلسطين والجزائر ـ التى لم تكن قد تحررت يوم كتب الشاعر هذه القصيدة ـ والاكتفاء بعقد المؤتمرات ، وممارسة طقوس الحزن ، والشاعر يبدأ القصيدة بالمقابلة بين موقف المعتصم الثائر العظيم من صرخة المرأة التى استنجدت به ، والموقف العربى المعاصر من صرخات الاستغاثة فى فلسطين والجزائر :

**الصوت الصارخ فى عمورية**
**لم يذهب فى البرية**
**صوت البغدادى الثائر**
**شق الصحراء اليه ٠٠ لباه**
**حين دعت أخت عربية**
**« وامعتصماه »**
**لكن الصوت الصارخ فى طبرية**
**لباه مؤتمران**
**لكن الصوت الصارخ فى وهران**
**لبته الأحزان**

ويستمر الشاعر فى المقابلة بين الأطراف التراثية والابعاد المعاصرة ، فيقابل بين موقف ابى تمام ودعوته الى القوة ، وتفضيله للسيف على الكتب « السيف أصدق أنباء من الكتب » وبين موقفنا المتخاذل الذى استبدل القول بالقوة :

**وأبو تمام الجد حزين لا يترنم**
**قد قال لنا ما لم نفهم**
**والسيف الصادق فى الغمد طويناه**
**وقنعنا بالكتب المروية**

## توظيف الحدث التراثى :

أحيانا يوظف الشاعر حدثا أو مجموعة من الأحداث التراثية التى يحس بأن ثمة لونا من التراسل الشعورى بينها وبين رؤيته المعاصرة ، ومن ثم فانه يوظف هذا الحدث أو الاحداث رمزيا للايحاء بأبعاد هذه الرؤية ٠

وكثيرا ما يقترن توظيف الحدث بتوظيف الشخصية لأن الحدث لابد أن يقوم به شخص ما أو مجموعة من الأشخاص ، ولكن الشاعر أحيانا يركز على الحدث فى ذاته ويشكل بناءه الشعرى من جزئيات هذا الحدث ، ويسقط أبعاد رؤيته على تفصيلات الحدث ومفرداته ٠ وقد يختار الشاعر حدثا واحدا عاما متكاملا ليجعله اطارا عاما لرؤيته يوظف تفصيلاته توظيفا رمزيا للايحاء بأبعاد رؤيته ، وقد يختار مجموعة من الأحداث المترابطة ـ على أى نحو من أنحاء الترابط ـ بحيث تتآزر على نقل الابعاد المختلفة للرؤية الشعرية ٠

مثال النمط الأول ما صنعه صلاح عبد الصبور في قصيدته « الخروج » (١٥) التي وظف فيهـا حادث هجرةالرسول عليه الصلاة والسلام من مكة الى المدينة توظيفا رمزيا للايحاء برغبته العـارمة في الهرب من واقعه الردئ ، ومن اسار المدينة الشريرة ، بل ومن ذاته الموبـوءة التي نشـأت وترعرعت في اسار هذه المدينة ، هذه الرغبة التي تلح على الشاعر كثيرا ، والتي عبر عنها في قصائد كثيرة بأساليب متعددة . وقد وظف الشـاعر كل تفصيلات حدث الهجرة توظيفـا ذكيا ، حيث وظف « مكة » و « يثرب » ونوم علي رضي الله عنـه في فراش الرسول عليه الصلاة والسلام ليـلة الهجرة ليضلل طالبيه من كفار قريش ، وصحبة أبي بكر رضي الله عنه له في رحلة الهجرة ،واصرار الصديق على فداء الرسول بنفسه حين نـزل الى الغار قبله ليطمئن الى خلوه ممـا يمكن أن يؤذي الرسول عليه السلام من الوحوش أو الهوام ، ثم متابعة سراقة بن مالك للرسول وصاحبه ، وسوخ أقدام فرسه في الرمال . وظف عبد الصبور كل هذه التفصيلات ليعبر من خلالها عن ضيقه بواقعه الوبيء ، وتشوقه الى عالم أكثر وضاءة وصفاء . وقد وظف مكة المكرمة ـ المدينة التي هاجر منها الرسول عليه السلام ـ لتكون معادلا رمزيا للواقع الموبوء الذي يجد الشاعر في الفرار منه :

**أخرج من مدينتي .. من موطني القديم**
**مطرحا أثقال عيشي الأليم**
**فيها .. وتحت الثوب قد حملت سري**

وبالمقابل تصبح يثرب « المدينة المنورة » مقابلا رمزيا للواقع الوضيء الذي تهفو نفس الشـاعر اليه ، ولكنه لكي يصل الى هـذه المدينة لابد أن يتطهر من أدران واقعه الفاسد ، وأن يتخلص من ذاته الشريرة التي شبت في أحضان هذا الواقـع المرفوض ، واذن فان القضاء على هذه الذات يصبح هدفا من أهداف هذه الرحلة ، ووسيلة في الوقت ذاته للوصول الى الواقع المضيء المنشود « المدينـة المنيرة » ، ولكي يوحي الشاعر هذا البعد من أبعاد رؤيته فانه يوظف بعض تفصيلات حادث الهجـرة توظيفا عكسيا ليدل على نقيض دلالته التراثية ، فاذا كان الرسول عليه الصلاة والسلام قد اختـار الصديق رضي الله عنه ليصحبه في رحلته ، واذا كان الصديق قد أصر على فداء الرسول بنفسـه فان الشاعر لم يتخير أحدا من أصحابه لكي يفديه بنفسه ، لان غايتـه الاولى من الرحـلة هي قتل نفسه والخلاص منها . واذا كان علي كرم الله وجهه قد نام في فراش الرسول ليلة الهجرة ليضـلل طالبيه من الكفار فلا يشعرون بخروجه فان الشاعر لم يترك في فراشه أحدا من أصحابه ليضـلل طالبيه ، فليس هناك من يطارده سوى ذاتـه القديمة التي يجد في الفرار منها :

**لم أتخير واحدا من الصحاب**
**لكي يفديني بنفسه ، فكل ما أريد قتـل نفسي الثقيلة**
**ولم أغادر في الفراش صاحبي يضلل الطلاب**
**فليس من يطلبني سوى أنا القديم**

ولا ينسى الشاعر أن يوظف جزئية متابعـة سراقة للرسول عليه السلام وصاحبه ، وسـوخ أقدام فرسه في الرمال حين أوشك أن يدركهما، وهو يوظف هذه الجزئية للايحاء بذلك الاحساس الدفين بالندم على قيامه بهذه المغامرة ، وحرصـه على أن يخنق هذا الندم بحيث لا يعوق رحلته ، فلا شك أن الشاعر الذي نمت ذاته وترعرعت في ظل هذا الواقع الموبوء يحس بنوع من الارتبـاط اللاشعوري الحميم بهذا الواقع الذي يجد في الهرب منه ، وبذاته التي يجد في الخلاص منها ، ومن ثم فانه يشعر بلون من الندم الخفي على جده في الفرار من هذا الواقع وهذه الذات ، وربما على قيـامه بهذه المغامرة غير المضمونة العاقبة من الأساس ، ولكنه مصر على الخلاص من كل ما يعوق خلاصـه من هذا الواقع ، وعلى كل ما يربطه به ، حتى ولو كان صورة من صور الندم على فراقه ، ومن ثم فانه يستغل جزئية متابعة سراقة للرسول وصاحبه، وسوخ أقدام فرسه في الرمل في التعبير عن هذا البعد من أبعاد رؤيته :

**سوخي اذن في الرمل سيقان الندم**
**لا تتبعيني نحو مهجري ، نشدتك الجحيم**

ولما كان خلاص الشاعر من ذاته الموبوءة هـو هدف رحلته وغايتها فان موت هذه الذات يصبح معـادلا رمزيا لبلوغ الغاية التي ينشدها ، وهي الواقع الوضيء الناصع ، ومن ثم فان الموت بهـذا المدلول يصبح معادلا للبعث الذي يمتزج في رؤيا الشاعر بالعيش في المدينة المنيرة :

**ان عذاب رحلتي طهارتي**
**والموت في الصحراء بعثي المقيم**
**لو مت عشت ما أشاء في المدينة المنيرة**

وقد تلاعب الشـاعر تلاعبا بارعـا بالدلالة المزدوجة « للمدينة المنيرة » : دلالتها التاريخيـة باعتبارها دار هجرة الرسول عليه الصلاة والسلام ( المدينة المنورة ) ، ودلالتها اللغوية لاشتقـاق وصفها من مادة النور ، ولهذا فان الشاعر يتأنق عقب ذلك في تصوير مدى ما تفيض به هـذه المدينة من وضاءة وصفاء وطهارة واشراق :

**مدينة الصحو الذي يزخر بالأضواء**
**والشمس لا تفارق الظهيرة**
**أواه يا مدينتي المنيرة**
**مدينة الرؤى التي تشرب ضوءا**
**مدينة الرؤى التي تمج ضوءا**

وتنتهي القصيدة والشاعر لم يصل الى يقين في قدرته على الوصول الى غاية رحلته ، الى عـالم أكثر وضاءة وطهرا ، ومن ثم فان القصيدة تنتهي بهذا التساؤل الذاهل الشاك :

**هل أنت وهم واهم تقطعت به السبل**
**أم أنت حق ؟**
**أم أنت حق ؟**

لقد وظف الشاعر مفردات حادث الهجرة تفصيلا بارعا ،وحقق لونا من التآزر والتفاعل الفنى العميق بين هذه المفردات بحيث استطاعت أن تستوعب كل أبعاد رؤيته المتعددة وتعكسها ،وقد رأينا كيف كان توظيفه لبعض هذه العناصر توظيفا طرديا يتماشى مع دلالته التراثية كتوظيفه لمكة ، والمدينة ، وسوخ أقدام فرس قدامة فى الرمل ، على حين كان توظيفه لبعضها الآخر عكسيا بمعنى أنه كان يوظفها فى التعبير عن نقيض مدلولها التراثى ، كتوظيفه لصحبة أبى بكر للرسول عليه الصلاة والسلام وحرصه على أن يفديه بنفسه ولنوم على بن أبى طالب كرم الله وجهه فى فراش الرسول ليلة الهجرة •

وقد استخدم الشاعر تكنيكا بارعا فى توظيف هذا الحدث الجليل بتفصيلاته ، يعد من انضج تكنيكات توظيف المعطيات التراثية ، وهو ذلك التكنيك الذى يوظف فيه الشاعر المعطى التراثى دون ان يصرح به تصريحا مباشرا وانما يجعله كامنا « تحت سطح القصيدة، بحيث يظل للقصيدة مستويان : مستوى مباشر ، وهو التجربة الشخصية ، ومستوى آخر هو التجربة بعد أن تحولت الى تجربة موضوعية عامة هى توق الانسان الى التحرر والحياة فى مدينة النور » (١٦) كما يقول الشاعر نفسه فى حديثه عن هذه التجربة التى وظف فيها تفاصيل هجرة الرسول الكريم فى التعبير عن تجربته الخاصة •

وفى مثل هذه الصورة من صور توظيف التراث تظل المعطيات التراثية حاضرة فى وجدان المتلقى كخلفية تراثية للتجربة المعاصرة ، خلفية تستدعيها القصيدة دون أن تصرح بها • ويمكن للقارىء أن يقرأ مثل هذه القصيدة ويستمتع بها دون أن يفطن الى هذه الخلفية التراثية الكامنة تحت سطح القصيدة ، فاذا ما اكتشف هذا النبع التراثى السخى الكامن تحت السطح تفجرت فى وجدانه معطيات القصيدة بدلالات جديدة لا حد لغناها وعمقها ورحابتها ، وتضاعفت متعته بالقصيدة نتيجة لهذا الى غير حدود (١٧) •

أما النمط الثانى من أنماط توظيف الحدث التراثى ، وهو ذلك النمط المتمثل فى توظيف مجموعة من الأحداث الجزئية المتفرقة التى تلتقى كلها على الايحاء برؤية واحدة متكاملة فمن نماذجا قول الشاعر يوسف الخطيب فى قصيدة « مطالع جزائرية » (١٨) :

**غير انا لم نخض « ذى قار » لم نرجع الى التاريخ فى ثوب الغنيمة**

**لم نزل نأتى أنو شروان بالجـزية من ضرع مواشينا العقيمة**

**نعبد الأصنام فى مكة ، أو نلثم كعب اللات فى يوم الوليمه**

**طارق لم يحرق السفن ، ولم يأت أبو بكر ، ولم ترضع حليمة**

فى الأبيات يحاول الشاعر أن يعبر عن عقم الواقع العربى الحالى وهوانه ، فيوظف مجموعه من الاحداث التراثية المختلفة ، كموقعة ذى قار التى انتصر العرب فيها على الفرس ، ولخضوع العرب لكسرى ودفعهم الجزية له ، وكعبادتهم للأصنام وتقبيلهم للات ، وكاحراق طارق بن زيادة لسفنه ، وكمجىء أبى بكر ، وكارضاع حليمة للرسول عليه الصلاة والسلام ، وواضح أن بعض هذه الأحداث ينتمى الى بعض عصور الازدهار العربى ، بينما ينتمى بعضها الآخر الى الوجه الكابى من التاريخ العربى ، ولهذا مزج الشاعر بين التوظيف الطردى والتوظيف العكسى ، فالأحداث التى تنتمى الى الوجه الكابى وظفها توظيفا طرديا يتفق مع دلالتها التراثية ، أما الاحداث التى تنتمى الى الوجه المشرق من تاريخنا فقد وظفها توظيفا عكسيا ، لأن هدفه فى النهاية الايحاء بهوان الواقع المعاصر وعقمه ومن ثم وظف طرديا – عن طريق الاثبات – الأحداث التى تنتمى الى الوجه الكابى من تاريخنا ،كدفع الجزية لأنو شروان التى ضاعف الشاعر من فداحة دلالتها الاليمة بأن جعلها « من ضرع مواشينا العقيمة » وليست من سعة ، وكعبادة الأصنام فى مكة ، وكلثم كعب اللات • أما الأحداث التى تنتمى الى الوجه المشرق من تراثنا فقد وظفها الشاعر عكسيا – عن طريق النفى – مثل خوض معركة ذى قار ، واحراق طارق لسفنه ، ومجىء ابى بكر ، وارضاع حليمة للرسول عليه الصلاة والسلام •

وهكذا استطاع الشاعر عن طريق هذا التكنيك المزدوج أن يوحد ايحاءات هذه الاحداث المتعارضة وأن يجعلها تتآزر على تصوير الفكرة التى يهدف الى تصويرها وهى تفسخ الواقع العربى وهوانه وعقمه •

## توظيف النص التراثى :

لعل استعارة النص التراثى من أقدم صور علاقة الشاعر بموروثه فقد عرف الشعر العربى منذ أقدم عصوره صورا عديدة من تضمين الشعراء أشعارهم نصوصا من أسلافهم ، وان كان الشعراء القدامى لم يحاولوا أن يوظفوا هذه النصوص توظيفا فنيا لحمل دلالات غير دلالتها التراثية ، وقصارى ما كانوا يفعلونه بالنسبة لهذه النصوص أن يتصرفوا فى صياغتها مع الاحتفاظ لها بمعناها التراثى الأساسى ، ومن هنا أطلق نقدنا العربى القديم على مثل هذه الصورة من صور علاقة الشاعر بتراثه اسم « السرقات الأدبية » ، وان كانت نظرة نقادنا القدامى الى هذه الظاهرة أكثر تسامحا وسعة أفق مما قد يوحى به المصطلح الذى أطلقوه عليها •

اما الشاعر المعاصر فقد أصبح يوظف النص توظيفا فنيا بحيث يصبح لبنة من بناء قصيدته الحديثة تحمل جزءا من معناها المعاصر ككل المعطيات التراثية التى لجأ الشاعر المعاصر الى توظيفها ، وقد استخدم الشاعر المعاصر ثلاث تكنيكات أساسية فى توظيف النص التراثى فى القصيدة الحديثة .

التكنيك الأول : أن يستخدم النص كما هو بتمام عبارته ، أو بتعديل طفيف فى العبارة - بهدف اخضاعه للوزن ان كان النص نثريا - ويسقط على النص ملامح رؤيته المعاصرة ، وذلك حين يحس بنوع من الاتحاد الكامل بين رؤيته والمدلول التراثى لهذا النص ، ومن هذا القبيل ما صنعه عبد الوهاب البياتى فى مقطع « قال طرفة بن العبد » من قصيدة « الى الحجر » (١٩) حيث جعل المقطع كله عبارة عن اربعة أبيات من معلقة طرفة هى قوله :

**وما زال تشرابى الخمور ولذتى**
**وبيعى وانفاقى طريفى ومتلدى**

**الى أن تحامتنى العشيرة كلها**
**وافردت افراد البعير المعبد**

**فان كنت لا تسطيع دفع منيتى**
**فدعنى أبادرها بما ملكت يدى**

**كريم يروى نفسه فى حياته**
**ستعلم ان متنا غدا أينا الصدى**

لقد توحد الشاعر تماما بمضمون أبيات طرفة بما تدل عليه من رغبة عارمه فى ممارسة الحياة بكل ملذاتها ، وخوض مغامرتها بجسارة وعدم مبالاة بالعواقب ، والتمرد على المواضعات السائدة مهما كان ثمن ذلك من النبذ والتشريد ، وهكذا كان الشاعر فى معظم فترات حياته حيث تحامته العشيرة كلها وأفرد أفراد البعير المعبد وعاش فى حالة نفى شبه دائم ، وان كان يقينه بأنه الفائز فى هذه المقامرة لم يزايله لحظة . وهكذا وظف الشاعر نص طرفة بتمامه دون أى تحوير ، وأسقط عليه ملامح تجربته المعاصرة شديدة الخصوصية .

وقد يضطر الشاعر حين يعمد الى توظيف نص نثرى كما هو الى اللجوء الى لون من التقديم والتأخير فى عبارات النص ليستقيم له الوزن ،كما فعل الشاعر أحمد عنتر مصطفى فى مقطع «فقرات باقية من خطبة لأمير المؤمنين على بن أبى طالب يستنفر أهل الكوفة للحرب » من قصيدة « قراءة حرة من كتاب حوار مع شهيد استيقظ مبكرا»(٢٠) حيث وظف الشاعر نصا من احدى خطب الامام على كرم الله وجهه وأسقط عليه دلالات معاصرة تتمثل فى ادانة تقاعس الأمة العربية عن الجهاد فى سبيل تحرير أرضها ودفع الجور الواقع عليها وهو موقف ولع شعراؤنا المعاصرون بالالحاح عليه كثيرا واستغلال معطيات التراث المختلفة فى رفضهم له وادانتهم . يقول الشاعر فى المقطع:

**مالى اذا دعوتكم الى الجهاد فى سبيل الله**
**لذتم بداعى الجبن ، واتخذتم الحياة سترا**
**تخفون خلفه وجوهكم**
**تبا لكم ..**
**يكاد دائما لكم ولا تدبرون**
**سيف الجور فوقكم وأنتم على السماط نائمون**
**تنتقص الاطراف من دياركم ولا تقاومون**
**ولا ينام عنكم وأنتم فى غفلة ساهون**

ويقرر الشاعر فى تعليقه على هذا المقطع أن « هذه الفقرات من خطبة للامام على موجودة بالنص فى « نهج البلاغة » ، وليس لى الا فضل التقديم والتأخير فى الكلمات لاقامة الوزن الشعرى » . ولكن الحقيقة أن تصرف الشاعر فى نص الامام كان أكبر بكثير من مجرد التقديم والتأخير ، حيث حذف وأضاف وحور فى بعض العبارات ، فعبارات الامام التى أخذ عنها الشاعر تقول : «أف لكم،لقد سئمت عتابكم ، أرضيتم بالحياة الدنيا من الآخرة عوضا ؟ وبالذل من العز خلفا ؟ اذا دعوتكم الى جهاد عدوكم دارت أعينكم كأنكم من الموت فى غمرة ، ومن الذهول فى سكرة .. لبئس لعمر الله سعر نار الحرب أنتم ، تكادون ولا تكيدون ، وتنقص أطرافكم فلا تمتعضون،لا ينام عنكم وأنتم فى غفلة ساهون ، غلب والله المتخاذلون » (٢١). وواضح مدى ما أدخله الشاعر على عبارات الخطبة من تغيير أكبر من مجرد التقديم والتأخير ، وان كانت عبارات الصيغة التى أوردها الشاعر فى الأبيات تتردد بمضمونها ، وروحها فى كثير من خطب الامام فى نهج البلاغة ، والمهم على أية حال أن الشاعر استطاع أن يسقط رؤيته المعاصرة فى استنفار همة العرب المتقاعسة واستنهاض عزيمتهم الخائرة على عبارات النص دون أن يغير كثيرا فى جوهره أو يفقده روحه وطابعه .

أما التكنيك الثانى من تكنيكات توظيف النص التراثى فيتمثل فى ادخال تحوير مقصود على النص يتحول به الى نقيض مدلوله التراثى بهدف توليد مفارقة تعبيرية يوظفها الشاعر لادانة وضع معاصر مناقض لمدلول النص التراثى وتكون وظيفة النص التراثى المحور هى تجسيد هذه المفارقة بين مدلوله التراثى ومدلوله المعاصر بعد التحوير . ومن هذا القبيل ما صنعه الشاعر محمد عز الدين المناصرة فى قصيدته « المقهى الرمادى » (٢٢) ، حيث وظف فيها نصين تراثيين ارتبطا فى التراث بمعانى العزيمة الحاسمة على الثأر ، والاصرار الباتر على الكفاح فى سبيل ادراكه ، وهذان النصان هما عبارة امرىء القيس حين بلغه نبأ مقتل أبيه وهو عاكف على معاقرة الخمر « اليوم خمر وغدا أمر » وقول ابن أخت تأبط شرا فى قصيدته الطويلة فى رثاء خاله بعد مقتله :

**فوراء الثأر منى ابن أخت**
**مصــع ، عقــدته ما تحـل**

ونحن نعرف كيف ارتبطت عبارة امرىء القيس بسعيه الدائب الذى استغرق حياته كلها وراء ثأر أبيه حتى أدركه وندرك مدى ما يتأجج فى بيت الشاعر الآخر من اصــرار عارم ، ولذلك ارتبط النصان فى التراث بهذه المعانى . أما الشاعر المعاصر فقد حور فى النصين ليخرج بهما الى نقيض مدلولهما التراثى ، بهدف توليد مفارقة تعبيرية يدين من خلالها تقاعس العرب عن ادراك ثأرهم والسعى وراءه ، يقول :

**وأقول : « اليوم خمر ، وغدا .. » يا غرباء**
**اسكتوا يا غرباء**
**« فوراء الثأر منا » خطباء**
**ووراء الثأر منا حكماء**

وهكذا استطاع الشاعر بهذا التحوير أن يبرز المفارقة الأليمة بين هـذين الموقفين التراثيين فى طلب الثأر ، وبين موقف طلاب الثأر العــرب المعاصرين ، حيث تحولت العزيمة الباترة فى عبارة امرىء القيس والوعيد الرهيب فى بيت الشاعر الى لون من الجعجعة والخطب الجوفاء التى لاتدرك ثأرا ، والحكمة العاجزة الكسيحة . (٢٣)

أما التكنيك الثالث والأخير من تكنيكات توظيف النص التراثى فيتمثل فى استيحاء النص والاشارة اليه دون التصريح به ، وفى اطار هذا التكنيك يمكن للشاعر أن يتصرف فى النص التراثى بحيث تتعدد امكاناته الايحائيــة من شاعر الى آخر ، ولننظر كيف استطاع ثلاثة شعراء معــاصرين أن يوظفوا نصا تراثيا عن طريق هذا التكنيــك لأداء وظائف ايحائية مختلفة ... والنص هــو عبارة معاوية المشهورة « لو كان بينى وبين الناس شعرة ما انقطعت ، لأنهم ان شــدوا أرخيت وان أرخوا شددت » .. والشعراء الذين وظفوا هــذه العبارة عن طريق استيحائها والاشارة اليها دون التصريح بها هم يوسف الخطيب ، وأمل دنقل ، وأدونيس . يقول يوسف الخطيب فى قصيدتـه « دمشق والزمن الردىء » (٢٤) .

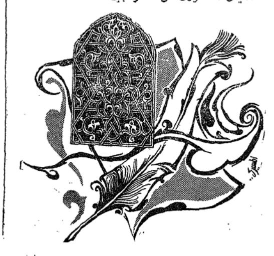
**رباه مات الزرع ، طلع الغوطتين على مهب الريح ، زجع خياشم الطاعون ، وجـه الشمس مزقة راية صفراء تبحر فى ظلام الصبح ، من ذاك الشقى على الهجيرة ؟ أم أبو ذر ؟ ويفتون الخليفة فى الحجاز شوارد الفتوى ، وذاك أبو يزيد فى دمشق يمد شعرته الوضيعة للطغام ، يعود يسحبها ، ويشرد فى الصحارى الانبياء وللثعالب من دمشق الحضن ، فاحتضنى دهاة الأرض .. الخ »**

والشاعر يوظف نص معــاوية هنا ليــدين من خلاله سياسات بعض الحكام القائمة على تضليل الشعوب والتغرير بهم ، ويدين فى نفس الوقت الشعوب التى تقبل مثل هذه السياسات وتسمح لحكامها أن يتصرفوا فى مصائرها فيشردوا الأنبياء فى الصحارى ويفتحوا أحضان العواصم للثعـالب والدهاة ، وقد نجح الشاعر فى أن يدعم وظيفـة النص هنا بأن جعل الاشارة اليه فى ســـياق شعرى يتجه كله الى تكثيف هذا الايحاء .

أما أمل دنقل فقد وظف نص معاوية لهـدف ايحائى قريب من الهدف الذى وظف يوســف الخطيب النص له ، وان كان أمل دنقل لم يكتف بادانة سياسة التضليل والخداع ، وانما أعـلن الثورة والتمرد عليها ، وعلى كل محاولة لتزييف الحقيقة للشعوب واستغلالها وكبت حرياتها ، يقول الشاعر فى المقطع الذى يحمل عنوان « بيــــان » من قصيدة « الموت فى الفراش » (٢٥) :

**أيها السادة لم يبق انتظار**
**قد منعنا جزية الصمت لمملوك وعبد**
**وقطعنا شعرة الوالى ابن هند**
***ليس ما نخسره الآن سوى الرحلة من مقهى الى مقهى***
**ومن عار لعار**

والنبرة الثائرة المتمردة فى المقطع تطالعنا منذ عنوانه الثورى « بيان » ثم من بقية الصــور فى الأبيــات : التعبير عن رفض الصمت المفــروض بالامتناع عن دفع جزية الصمت للماليك والعبيد ، واستخدام الفعل الباتر « قطع » فى التعبير عن رفض هذه السياسة المضللة التى ترمز اليهـــا شعرة معاوية ، وفى الكناية عن معاوية بابن هند تحقيرا له ، وهند هى أمــه هند بنت عتبة آكلة الأكباد . فالشاعر هنا مهتم بالتعبير عن رفض هذه السياسة ، بينما اهتم يوسف الخطيب بتصوير هذه السياسة فى ذاتها لادانتها فهناك « أبو يزيد فى دمشق يمد شعرته الوضيعة للطغام .. يعود يسحبها » انها أقرب ما تكون الى الادانة الأخلاقية لمثل هذه السياسة ، ومن ثم استعمل الوصــفين « الوضيعة » و « الطغام » لوصف الشــعرة ، والجماهير التى تقبلها وتتعامل معها . أما هنـــا فقطع ــ فى أسلوب موجز باتر ــ لهذه الشعرة ، ووصفه لمعاوية بأنه وال وليس خليفة كل هــذا يكثف نبرة التمرد والثورة فى الأبيات .. وهكذا تنوع ايحــــاء النص فى النموذجين رغم تقارب السياق الشعورى فى النموذجين .



أما أدونيس فقد وظف نص معاوية للايحاء بدلالة مختلفة تماما عن الدلالة التي وظف يوسف الخطيب وأمل دنقل النص للايحاء بها ، فهو يوظف النص للايحاء بالقدرة الخارقة على مجابهة أعتى الظروف وأقساها ، وتذليلها والسيطرة عليها فالشعرة تعكس سياسة معاوية الحكيمة ، التي تستطيع قراءة الرياح ، وتشييد الملك على تفجر البركان وزفير الامواج وتيه الزمن بين الاعصار والربان . يقول أدونيس في مقطع «مرآة لمعاوية» من قصيدة مرايا للممثل المستتور » (٣٦) :

**شعرة تقرأ الرياح وتبني ملكها في تفجر البركان**
**في زفير الامواج والزمن الهائم بين الاعصار والربان**

وهكذا يسر هذا التكنيك للشعراء الثلاثة أن يوظفوا النص الواحد لاداء مجموعة من الوظائف الايحائيه المختلفة وفق مقتضيات السياق الشعوري والنفسي الذي وظف كل منهم النص في اطاره .

بقي أن نشير الى انه توجد في نتاجنا الشعري الحديث بعض صور استخدام النص التراثي بشكل أقرب ما يكون الى « التضمين » ، حيث يحمل النص في القصيدة دلالته التراثية لا يتعداها .. ولا شك أن استخدام النص على هذا النحو لا ينتمي الى ظاهرة توظيف التراث بالمعنى الفني .

**توظيف المعجم التراثي :**

من المعطيات التراثية التي لجأ شعراؤنا الى توظيفها « المعجم التراثي » فقد وظفوا أنماطا من هذا المعجم بهدف اثارة الجو الشعوري والنفسي الذي ارتبط به ، فحين ترغب شاعرة كنازك الملائكة في استثارة فطرة الاعتزاز بكل ما هو عربي ، وبعث العنفوان العربي وايقاظ الكبرياء العربية تلجأ الى توظيف معجم القصيدة الجاهلية بكل ما ارتبط بمفردات هذا المعجم من اعتزاز برموز الطبيعة العربية الى حد التقديس فتقول في قصيدتها « أغنية للأطلال العربية » (٢٧) :

**من الجزع ، من قلب سقط اللوى**
**ووادي الغمار ، وبرقة ثهمد**
**ومن ربع نعم عفته الرياح**
**واقفر من أهله ، وتبدد**
**ومن طلل في الجزيرة أقوى**
**ومازال منبع عطر وعسجد**
**تعالت هتافات ماض عريق**
**يعيش الخلود بجفن مسهد**

نجد الشاعرة في هذا المقطع ـ الذي يمثل النغمة الاساسية في القصيدة كلها وبقية المقاطع بمثابة تنويعات شعورية عليه ـ توظف معجم القصيدة الجاهلية توظيفا ، بارعا ، بل انها توظف هذا المعجم منذ مطلع القصيدة ذاته « أغنية للأطلال العربية » ثم تتوالى عبر أبيات المقطع مفردات معجم القصيدة الجاهلية بما تشيعه من جو الاعتزاز بالانتماء العربي ، والولع برموز الطبيعة العربية ، فالجزع ، وسقط اللوى ووادي الغمار وبرقة ثهمد ، وربع نعم الذي عفته الرياح ، وأقفر من أهله ، والطلل الذي أقوى في الجزيرة .. كل هذه مفردات أصيلة في معجم القصيدة الجاهلية ، الشاعرة توظف هذا المعجم لتستثير أولا في وجدان المتلقي مشاعر الاعتزاز بالانتماء العربي ، وتقديس الرموز العربية التي تمثلها مفردات هذا المعجم ، ثم لتستثير ثانيا في وجدان هذا المتلقي ما ارتبط بهذا المعجم من قيم الاباء والنجدة والعنفوان ورفض الضيم والهوان ثم لتستنهض من وراء هذا كله عزيمة الانسان العربي لنجدة هذه المعالم التي ( مالا مستها قديما سوى قبلات الديم » بعد أن دنستها الأقدام الغريبة ووقفت بها الشاعرة حزينة تتساءل « أين الهوداج؟ أين الحداء ؟ وأين الخيم ؟ » ولكن هذه الديار تستعجم ، « وتغرق في صمتها لا تجيب » ، وحين تستبكي الشاعرة الديار لا يرد عليها الا السكون الرهيب ، اذ ان :

**مسارح آرامها دنستها**
**خطى الوافد الاجنبي المريب**
**وارض نزار وبكر ووائل**
**خطوا على تربها تل أبيب**

ولنلاحظ أن الديم ، والهوادج والحداء والخيم ومسارح الآرام ، ونزار وبكر ووائل كلها بدورها أيضا مفردات أصيلة من معجم القصيدة الجاهلية ارتبطت دائما بمعاني العزة والنجدة والكبرياء وكيف انتهى بها الامر الى أن تدنسها أقدام الغاصبين الاجانب .

ان القصيدة وقفة عصرية على الاطلال، ولكن الاطلال هنا ليست اطلال الديار ، وانما هي اطلال العزة العربية السليبة ، وقد وظفت الشاعرة مفردات معجم القصيدة الجاهلية ببراعة كبيرة للايحاء بهذا المعنى ، ولاثارة مشاعر الاعتزاز بالرموز العربية ، واستنهاض العزيمة العربية لرد الكبرياء السليب الى هذه الرموز .

ومن أنماط المعجم التراثي التي ولع شعراؤنا المعاصرون بتوظيفها في قصائدهم «المعجم الصوفي» للتعبير عن مغامراتهم الشعرية التي يرون ان ثمة ارتباطا كبيرا بين طبيعتها وطبيعة التجربة الصوفية ، فالشاعر يستغرق في تجربته الشعرية استغراق الصوفي في تجربته الصوفية ، ولذلك فان شعراءنا كثيرا ما يستخدمون مفردات المعجم الصوفي لتصوير أبعاد مغامراتهم الشعرية ، ومن الشعراء الذين تفشى في شعرهم استخدام المعجم الصوفي « أدونيس » ، وصلاح عبد الصبور ، وغيرهما من الشعراء ، ويندر أن نجد شاعرا من من شعرائنا المعاصرين لم يقابل بين مغامرته مع الشعر وتجربة الصوفي في الوصول الى الله ، ولم يستخدم بالتالي مفردات المعجم الصوفي في نقل

ملامح مغامرته الشعرية ، ومن النماذج الجيدة لتوظيف المعجم الصوفي قصيدة « مقامة تجليات السفر والمجيء الى حضرة المحبوب » للشاعر محمد أبو دومة وهو واحد من شعرائنا الشباب الذين يمارسون عملية توظيف التراث في نتاجهم الشعري بشغف واع — وهذه القصيدة واحدة من أربع قصائد أطلق عليها اسم « مقامات الرحيل في مقل الغربة الجاحظية » وأعطى لكل قصيدة منها عنوانا خاصا ، وقصيدة « مقامة تجليات السفر والمجيء الى حضرة المحبوب » (٢٨) قسمها الشاعر الى عدة مقاطع أعطى كل مقطع منها عنوانا مستمدا من المعجم الصوفي ، فالمقطع الأول عنوانه « الحال ، والثاني عنوانه « الصحو الأول » والثالث عنوانه « الصحو الثاني » والرابع عنوانه « الصحو الثالث » والأخير عنوانه « عود الى الحال » وهذه العناوين كلها مستمدة كما هو واضح — مثل عنوان القصيدة ذاته — من المعجم الصوفي ٠

ويبدأ المقطع الأول « الحال » على النحو التالي :

**غارق في العشق ، منجذب لمحبوبي بخيط القلب ، منسلب بمد العين ، موثوق بهدب جلالة الاشراق ، منسلخ عن المحسوس والملموس ، أطفو فوق دائرة السلوك أذوب ، لا أدرى حدود الحد ، حتى يرجع الايقاظ تكويني فيبدأ من جديد مدرج التقريب ، أصبح مثلما أمسيت مبتليا بصهد الوجد ، محترقا بلذته الى حد التبخر ، آه من هول الصبابة ( يا من كابد الأشواق ) ٠٠ الخ**

فمفردات المعجم الصوفي هي سدى هذا المقطع ولحمته ، وقد أضفى استخدام هذا المعجم جوا صوفيا على القصيدة شديد الصفاء والشفافية يكاد يجعل من هذا المحبوب الذى يتغنى به الشاعر معنى تجريديا شفافا مجردا عن كل تجسد مادي ، وان كان الشاعر قد ركز على تأثير هذا الحب على ذاته أكثر من تركيزه على بيان طبيعة المحبوب ، وقد استطاع أن يتسامى بهذا الحب الى درجة الحب الالهي عن طريق توظيفه للمعجم الصوفي ٠

وقد حاول بعض شعرائنا توظيف المعجم النحوى ولكن محاولتهم لم تلق نجاحا يذكر لأنها كانت أقرب الى أن تكون مغامرة شكلية خالصة منها الى أن تكون محاولة جادة لتوظيف معطى تراثي لنقل مضمون معاصر ، وكان صنيعهم شبيها بصنيع بعض شعراء العصر العباسي عندما حاولوا أن يزينوا أشعارهم ببعض مصطلحات العلوم ٠ ومن هذا القبيل ما صنعه الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد في قصيدة له بعنوان « مسائل في الاعراب » (٢٩) والقصيدة تتألف من أربع مسائل حاول الشاعر فيها أن يخضع المصطلح النحوى لحمل مضمون معاصر ، فيقول في « مسألة رقم ١ » :

**هذا عصر اللحن**

**من يجرؤ أن ينصب نعتا مقطوعا لعذاب العالم**

**ويقول في « مسألة رقم ٢ » :**

**حضورنا مبتدا**

**تجاوز انكسارنا ٠٠ مبتدأ**

**مسألة انتصارنا ٠٠ مبتدأ**

**وكلها تبحث عن خبر**

ولعل آثار التكلف واضحة في المحاولة لا تحتاج الى بيان ٠

**توظيف القالب التراثي :**

من بين المعطيات التراثية التي لجأ شعراؤنا المعاصرون الى توظيفها بعض القوالب الفنية التراثية التي انقرض معظمها من أدبنا العربي كقالب « المقامة » و « القصة على لسان الحيوان والطير » و « الحكاية الشعبية » و « التوقيع » ٠ وكل هذه قوالب أدبية عرفها أدبنا العربي في بعض عصوره وقد انقرضت أو كادت في العصر الحديث ولكن شاعرنا المعاصر عاد يحيي هذه القوالب ويوظفها توظيفا فنيا جديدا على الرغم من أن هذه القوالب في جملتها كانت في الأصل قوالب نثرية ٠

**المقامة :**

حاول بعض الشعراء توظيف قالب « المقامة » كاطار فني لرؤيتهم المعاصرة ، ومن النماذج الناجحة في هذا المجال قصيدة « مقامة الى بديع الزمان » (٣٠) للشاعر معين بسيسو ، التي يدين فيها المفتين والمستشارين المنافقين الذين يتملقون السلطة ويصدرون لها من الفتاوى ما يتفق مع نزواتها ويبررون لها سقطاتها وأخطاءها ٠٠٠ وقد وظف الشاعر معطيات قالب المقامة توظيفا بارعا في ادانة هذا الصنف من البشر ، وادانة السلطان الذى يسمح لهم بالتكالب على بلاطه كالهوام ٠٠٠ وهو يبدأ القصيدة بسلسلة من الرواة عميقة الايحاء بفساد هذا الجو الذى تدور فيه الأحداث وعفنه ٠٠ يقول :

**حدثني وراق في الكوفة عن خمار في البصرة**

**عن قاض في بغداد**

**عن سائس خيل السلطان**

**عن جارية ، عن أحد الخصيان**

وبعد أن يذكر الراوى هذا السند العميق الدلالة يبدأ في ذكر الحكاية ، وملخصها أن السلطان سأل من في مجلسه ذات يوم عن « من يقعي خلف الباب من الفقهاء من الشراح » ٠ ولنتأمل مرة أخرى براعة لغة الشاعر في تحقير هذا الصنف من الناس الذى يقبل أن يجعل من نفسه مفتي ضلال لنزوات السلطان ، ان محل هؤلاء ليس مجلس السلطان وانما هم « خلف الباب » وهم لا ينتظرون وانما « يقعون » كما تقعى الكلاب ٠ ويعدد له الحاضرون أسماء من بالباب من المفتين وتكون الأسماء بدورها عميقة الدلالة :

**مولانا .. في بابك عبدك وأواء النطاح**
**وهنالك عبدك خفاش بن غراب**
**والشيخ الواثق بالله بن مضيق**
**صاحب ألف طريق وطريق**
**تسلكه الزنديقة والزنديق**

ويقع اختيار السلطان على وأواء النطاح ، في « انزلق الشيخ من الباب وبرك أمام السلطان » ويسأله السلطان في الأمر الذي أحزبه وهو انه كان قد اتسم لاحدى جواريه أن يبيت عندها ولكن ضلت قدمه وأصبح ليجد نفسه متمددا في ذنبه في حجرة أحد الغلمان . وتكون فتوى وأواء بأن ليس على مولانا السلطان جناح ، لأن القسمة غلبت والعبرة بالنية لا أين تسير القدمان ، وأن الذنب على الجارية لأنها لو كانت وضعت على باب مخدعها مصباحا ما ضلت قدما السلطان ، ويختم وأواء فتواه بالعبارة المأثورة في ختام كل فتوى « والله أعلم » ولكن بعد أن يحورها ـ أو يحورها الشاعر على لسانه ـ لتصبح « **والله تعالى أعلم والسلطات وخازن بيت المال** » .

وهكذا استطاع الشاعر أن يوظف قالب المقامة بكل معطياته للايحاء بفكرة ليس هناك ما هو أقدر على الايحاء بها من هذا القالب التراثي المهجور .

وقد رأينا منذ قليل كيف وظف شاعر آخر ـ وهو الشاعر محمد أبو دومة ـ قالب المقامة بطريقة أخرى في أربع قصائد تحمل عنوان « مقامات الرحيل في مقل الغربة الجاحظية » .

### القصة على لسان الحيوان والطير :

وهذا قالب أدبي عرفه أدبنا العربي ـ نثره وشعره ـ منذ ترجم ابن المقفع كتاب « كليلة ودمنة » عن الفارسية ، وظل من القوالب الشائعة في الشعر حتى عهد قريب ، وقد انقرض هذا القالب أو كاد بعد موت شوقي ، ولكن بعض شعرائنا المعاصرين حاولوا توظيفه رمزيا لا لتجسيد حكمة عامة أو موعظة أخلاقية أو اجتماعية كما كانت وظيفة هذا القالب لدى من استخدموه منذ ابن المقفع حتى شوقي ، وانما للتعبير الفني عن رؤية شعرية خاصة وعصرية ، وان كان أغلب هذه المحاولات ما زال يحمل بصمات من طبيعة استخدامه التقليدي في تشخيص الحكمة أو الموعظة .

ومن النماذج التي استخدمت هذا القالب قصيدة « الثعبان وهياكل الرماد » (٣١) للشاعر حبيب صادق ، والشاعر يعبر في هذه القصيدة ـ في قالب قصة على لسان الحيوان والطير ـ عن فجيعته في المؤسسات السياسية العربية التي كانت تدل بقوتها وسطوتها قبل نكسة ١٩٦٧ ، فلما تعرضت للاختبار الأليم في ١٩٦٧ تكشفت عن هياكل منهارة من الرماد . والرموز في هذه القصيدة على قدر واضح من السذاجة والسطحية تقترب بالقصيدة كثيرا من طبيعة تشخيص الحكمة أو الموعظة في موروث القصة على لسان الحيوان والطير فالثعبان في القصيدة يرمز بالطبع الى العدو ، وهياكل الرماد هي المؤسسات التي عرت النكسة حقيقتها ، كما رمز الى ضحايا النكسة بأفراخ الحمام ... وان كان الشاعر فيما وراء سذاجة الرموز قد نجح في أن يدعم بناء القصيدة بمجموعة من الصور الشعرية الموحية استطاعت أن تستر بعض ما في رموزها من سذاجة ، فالثعبان في القصيدة يغزو حديقة الاطفال ويقتل العصفور في سريره ، ثم يغزو حديقة الحمام ويلتهم الأفراخ في اعشاشها من قبل أن تنام ، وهذا الثعبان :

**حين غزا الحديقة الملتفة الأغصان**
**على دوالي الوهم والزنابق الزجاج**
**وذبح العصفور والحمائم الصغار**

• • •

**لم يجد الأبواب ، لم يعثر على سياج**
**تهاوت الأبراج من عليائها .. تهاوت الأبراج**
**وانكشف الستار عن هياكل الرماد**
**عن كاهن من خزف ، وسادن من قار**

وهكذا استطاعت الصور الشعرية أن تنتشل القصيدة من وهدة السطحية والمباشرة التي كادت سذاجة رموز القصة على لسان الحيوان فيها تنحدر بها اليها .

### الحكاية الشعبية :

وهذا قالب آخر شاع في تراثنا الفولكلوري وخاصة في « ألف ليلة وليلة » ثم في التراث الفولكلوري الشفاهي . ومحاولات توظيف قالب الحكاية الشعبية في شعرنا الحديث كثيرة ومتنوعة ومن نماذجها الناجحة قصيدة لنزار قباني بعنوان « المجد للضفائر الطويلة » (٣٢) وظف فيها قالب الحكاية الشعبية توظيفا ناجحا ليعبر عن خلود الشعر والجمال في مواجهة عسف السلطة الباغية ، وقد حرص الشاعر على توظيف كل المعطيات التقليدية لهذا القالب : الأبطال التقليديين للحكاية الشعبية ( الخليفة ، وابنته الجميلة ، وخطابها من الملوك والأمراء ) . والمكان التقليدي الأثير للحكاية الشعبية ( بغداد ) والأحداث التقليدية ( توافد الخطاب من الملوك والأمراء على الخليفة لخطبة ابنته ، واغراقهم لها بالهدايا الثمينة ، ثم رفضها لهم ، وايثارها لشاعر فقير عليهم كان يلقى على شرفتها كل مساء وردة جميلة ، وكلمة جميلة ) . وأخيرا الصيغ اللغوية التقليدية للحكاية الشعبية ( وكان في بغداد يا حبيبتي في سالف الازمان . تقول شهر زاد ) والشاعر يوظف كل هذه العناصر ليعبر عن انتصار الفن والجمال في النهاية لأن الخليفة يغضب لايثار ابنته الشاعر الفقير على الملوك والأمراء فيأمر بقص جدائلها الطويلة الصفراء كسنابل الذهب ، ويسود البلاد حزن وجدب ، ويستمر الخليفة في بغيه

فيرصد جائزة لمن يأتى برأس الشاعر ، ويطلق الجنود ليحرقوا جميع ما فى القصر من ورود ، وكل ما فى مدن العراق من ضفائر .. الى هنا والقصيدة تسير على قالب « الحكاية الشعبية » وتستخدم كل تكنيكاتها ، ولكن الشاعر لا يلبث أن يتدخل فى الختام تدخلا مباشرا لينهى الحكاية وفق ما يريد - لا ما يريد الفن - بحتمية انتصار الفن والجمال وزوال البغى والطغيان :

**سيمسح الزمان يا حبيبتى خليفة الزمان**
**وتنتهى حياته كأى بهلوان**
**فالمجد يا أميرتى الجميلة**
**يا من بعينيها غفا طيران اخضران**
**يظل للضفائر الطويلة**
**والكلمة الجميلة**

ولا شك أن تدخل الشاعر هنا قد أفسد كثيرا من القيمة الايحائية لتوظيف عنصر الحكاية الشعبية حيث فرض على الحكاية نهاية مفتعلة غير نابعة من الأحداث وتطورها الطبيعى .

**التوقيع :**

والتوقيع قالب أدبى تراثى شاع فى كتابات الخلفاء والحكام الى عمالهم وولاتهم ، وهو عبارة عن عبارة موجزة مركزة تلخص أمر الخليفة أو توجيهه الى عامله وتوجز المعانى الكثيرة فى كلمات قليلة ولذلك فالتوقيع يتمتع بقيمة ايحائية عالية .

وقد حاول بعض شعرائنا أن يوظف هذا القالب لاستيعاب بعض رؤاهم الشعرية ذات الطبيعة الخاصة ، والتى تحتاج الى لون من التركيز التعبيرى الشديد ، ومن الشعراء الذين وظفوا هذا القالب الشاعر محمد عز الدين المناصرة فى قصيدة بعنوان « توقيعات » (٣٣) . وهو يقدم للقصيدة بعبارة نثرية يقول فيها « كان الخلفاء فى العصر العباسى يرسلون الى ولاة الاقاليم رسائل على هيئة برقيات اسموها « توقيعات » . والقصيدة مجموعة من الرؤى الجزئية التى تكاد تكون مستقلة حيث لا يربطها الى بعضها شعوريا الا كونها كلها معاناة لبعض الهموم القومية المختلفة ذات الطابع الانتقادى ، وكلها تأخذ الطابع البرقى المركز . فالتوقيعة الأولى مثلا تقول :

**ووجعت من المنفى فى كفى خف حنين**
**حين وصلت الى المنفى الثانى**
**سرقوا منى الخفين**

وتقول التوقيعة الثانية :

**انت أمير .. وأنا أمير**
**فمن يقود هذا الجحفل الكبير ؟!**

وهكذا تتوالى الرؤى مركزة ومقتضبة ومنفصلة بعضها عن بعض ، وحاملة كل خصائص « التوقيع » من تركيز فى العبارة ، وتلخيص للفكرة العامة فى ألفاظ قليلة .

**توظيف المعطيات البلاغية والموسيقية :**

من المعطيات التراثية التى حاول الشعراء العرب المعاصرون أن يوظفوها توظيفا فنيا فى قصائدهم الحديثة بعض فنون البديع كالجناس والترصيع وغيرهما ، وقد نجحوا الى حد كبير فى توظيف هذه المعطيات توظيفا جماليا وايحائيا ، وفجروا فيها قيما تعبيرية وجمالية جديدة ، رد اليها بعض اعتبارها الفنى ، ورد عنها البعض ما لازمها من سمعة سيئة .

**الجناس :** والجناس صورة من الصور البديعية سيئة الطالع ، وسبب ذلك اسراف الشعراء فى عصور التكلف فى استخدامها مما ألقى عليها ظلا ثقيلا من سوء السمعة . ولكن بعض شعرائنا المعاصرين حاولوا توظيفها توظيفا جديدا يثرون به الجانب الموسيقى فى القصيدة ليصبح بذاته عنصرا ايحائيا بارعا ، ومن قبيل هذا ما صنعه الشاعر أمل دنقل فى قصيدته « صلاة » (٣٤) ، حيث وظف فيه الجناس بشكل مكثف لاشاعة جو موسيقى خاص فى القصيدة ، يقول مثلا فى أحد المقاطع :

« **تفردت وحدك باليسر ، ان اليمين لفى الخسر ، أما اليسار ففى العسر ، الا الذين يماشون ، الا الذين يعيشون يحشون فى الصحف المشتراة العيون فيعشون ، الا الذين يشون ، والا الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت** » .

فنراه يستخدم الجناس الناقص باسراف مقصود ، حيث جانس أولا بين اليسر ، والخسر ، والعسر ، ثم جانس بين يماشون ويعيشون ويحشون ويعشون ويشون ويوشون .. وقد أضفى هذا التراكم المقصود للجناس فى المقطع جوا موسيقيا مكثفا ، بحيث لا يشعر القارىء بأى لون من المبالغة - رغم أن الشاعر أسرف فى استخدام الجناس كما لم يسرف أشد الشعراء فى عصور التكلف أسرافا - لأن الشاعر نجح فى توظيفه تعبيريا بنفس القدر الذى نجح به فى توظيفه موسيقيا .

**الترصيع :** والترصيع فن بديعى موسيقى آخر يقوم على اغناء موسيقى البيت بمجموعة من القوافى الداخلية تدعم ايقاع القافية الأساسية كما فى قول أبى صخر الهذلى :

**وتلك هيكلة ، خود مبتلة**
**صفراء رعبلة ، فى منصب سنم**

وقد وظف شعراؤنا المعاصرون نفس المعطى التراثى فى القصيدة الحرة المدورة لاغناء العنصر الموسيقى فيها ، وتعويض ما تفقده بالتدوير من قيم موسيقية مثل تعدد القوافى والوقفات فى

نهايات الأبيات في القصائد غير المدورة ، وكثيرا ما ينوع استخدام الترصيع في القصيدة الحرة المدورة الايقاع الاساسي للقصيدة الى مجموعة من الايقاعات التي تربطها بالايقاع الأساسي صلة عروضية ، ومن النماذج الناجحة لتوظيف الترصيع على هذاالنحو قصيدة بعنوان «خاتمة» (٣٥) تتألف من ثلاثةأبيات اثنان منهامدوران،وقد وظف الشاعر « الترصيع » توظيفا بارعا في البيتين المدورين بحيث أغنى ايقاعهما بمجموعة من القوافي الداخلية عوضت غياب الوقع المتكرر للقافية الأصلية ، كما نوع في ايقاع البيتين بحيث تحول الايقاع من وزن الرمل ـ الذي وحدته « فاعلاتن » ـ وهو ايقاع القصيدة الأساسي الى وزن الهزج ـ الذي وحدته « مفاعيلن » ـ وهو شريك الرمل في دائرته العروضية « المجتلب » أو الى وزن الرجز الذي وحدته « مستفعلن » ـ وهو الشريك الثالث للرمل والهزج في دائرتهما العروضية • يقول الشاعر في البيت الأول :

**آه من يوقف في صدري الطواحين ؟!**

**ومن ينزع من قلبي السكاكين ؟!**

**ومن يقتل أطفال المساكين ؟!**

**لئلا يكبروا في الشقق المفروشة الحمراء خدامين مابونين ، قوادين •• الخ •**

والبيت طويل يتألف من أكثر من أربعين تفعيلة ، وقد استطاع الشاعر بتوظيفه للترصيع أن يثري البيت بمجموعة من القوافي الداخلية في « الطواحين » و « السكاكين » و « المساكين » و « قوادين » •• الخ ، كما استطاع من ناحية أخرى أن ينوع ايقاع البيت الرملي ويتحول به الى ايقاع هزجي فيما بعد السطر ، وذلك بتقسيمه البيت الى مجموعة من الصيغ ذات الايقاع الهزجي ، وقد كتب كل صيغة على سطر مستقل ليبرز ايقاعها ولكنها كلها أجزاء من بيت واحد رملي ، ولو أننا قرأناها متتابعة على النحو التالي « آه من يوقف في صدري الطواحين ؟ ومن ينزع من قلبي السكاكين ؟ ومن يقتل أولادي المساكين ؟ •• الخ » بدون توقف على نهاية كل صيغة لارتد ايقاع البيت الى بحره الأساسي الرمل

وفي البيت الثاني يوظف الشاعر الترصيع لنفس الغرض ولكنه ينوع ايقاع البيت هذه المرة الى الرجز شريك الرمل والهزج في دائرتهما العروضية « المجتلب » • فيقول :

**انها الأرض التي ما وعد الله بها**

**من خرجوا من صلبها**

**وانغرسوا في تربها**

**وانطرحوا في حبها**

**مستشهدين**

**فادخلوها بسلام آمنين**

نجد الترصيع يثري البيت أولا بمجموعة من القوافي الداخلية في « بها » و « صلبها » و « تربها » و « حبها » تعوض غياب القافية الأساسية المتكررة ، كما نجده ينوع الايقاع ، ويتحول به ابتداء من السطر الثاني الى وزن الرجز حيث انقسم البيت بالترصيع الى مجموعة من الصيغ ذات الايقاع الرجزي ـ الذي وحدته « مستفعلن » ـ وقد كتب الشاعر كل صيغة على سطر مستقل لابراز ايقاعها الرجزي ، وقافيتها الداخلية ، ولكننا لو ضممنا هذه السطور الى السطر الأول لعاد ايقاع البيت من جديد الى وزنه الأساسي « الرمل » •

هكذا استطاع الشاعر بمهارة واقتدار أن يوظف هذا المعطى البديعي التراثي المهجور لأداء وظائف موسيقية وجمالية باهرة •

وبعد •••

فلعل هذا المسح السريع لمظاهر توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر يوضح مدى غنى هذا التراث ، وقدرته على الاستجابة للحاجات الروحية والجمالية للأمة في كل عصر من ناحية ، ويوضح مدى ما يمكن للشاعر المجدد الأصيل أن يضفيه على تراثه من غنى وجدة ، وما يفجر فيه من طاقات وقدرات على استيعاب التجارب الروحية والفكرية في كل العصور من ناحية ثانية •

وأخيرا لعل هذا المسح السريع لظاهرة توظيف التراث في شعرنا المعاصر يستطيع أن يغري نقادنا ودارسينا بمزيد من الاهتمام بهذه الظاهرة ودراستها وتقويمها بقدر أكبر من التوسع والتعمق •

والله من وراء القصد •

## هوامش :

(١) د• علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، الشركة العامة للنشر والتوزيع والاعلان • طرابلس • ليبيا ١٩٧٨ • ص ١٨ •

(٢) في كتاب « استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر » درس الكاتب توظيف معطى واحد من المعطيات التراثية وهو « الشخصية » •

(٣) د• عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية • دار الكاتب العربي للطباعة والنشر • القاهرة ١٩٦٧ ص ٣٠٧

(٤) القصيدة الثانية من مجموعة قصائد بعنوان « رحيل في المدن الجوفاء » . مجلة « مواقف » البيروتية . العدد الخامس . تموز - آب ١٩٦٩ . ص ١٠٥ - ١٠٧

(٥) انظر : استدعاء الشخصيات التراثية . ص ١٦٦ - ١٧٠

(٦) ديوان «كلمات لا تموت» . دار العلم للملايين . بيروت ١٩٦٠ . ص ٩١

(٧) ديوان خليل حاوى . دار العودة . بيروت ١٩٧٢ . ص ١٩١ - ٢٧٢

(٨) السابق . ص ٩

(٩) انظر : د. على عشرى زايد : وجه السندباد فى شعر خليل حاوى . مجلة « الشعر » العدد الحادى عشر . يوليو ١٩٧٨ ص ٥٨ . وأيضا : استدعاء الشخصيات

(١٠) الزهور ( الملحق الأدبى لمجلة الهلال ) . شعر . بيروت ١٩٦١ ص ١٣ - ٣٨

(١١) « أغاني مهيار الدمشقي » ط ١ - دار مجلة يناير ١٩٧٣ . ص ١٨

(١٢) ديوان « البكاء بين يدى زرقاء اليمامة . دار الآداب . بيروت ١٩٦٩ . ص ١٢١

(١٣) ديوان « النار والكلمات » . دار الكاتب العربى . بيروت ١٩٦٤ . ص ١٥٥

(١٤) ديوان « أقول لكم » . ط ٣ . دار الآداب . بيروت ١٩٦٩ . ص ٤٩

(١٥) ديوان « أحلام الفارس القديم » . ط ١ . دار الآداب . بيروت ١٩٦٤ . ص ٦٩

(١٦) صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر . دار العودة . بيروت ١٩٦٩ . ص ١٠٢ - ١٠٣

(١٧) انظر : د. على عشرى زايد . وجوه تراثية فى شعرنا المعاصر : مجلة « الكاتب » العدد ١٦٨ . مارس ١٩٧٥ . ص ٥٤ ، و : استدعاء الشخصيات التراثية ص ١٨٣

(١٨) ديوان « واحة الجحيم » . ط ١ . دار الطليعة . بيروت ١٩٦٤ . ص ١١٦

(١٩) ديوان « الموت فى الحياة » . دار العودة . بيروت ١٩٧١ . ص ٩٤

(٢٠) مجلة « الآداب » البيروتية . مايو ١٩٧٢ . ص ٣٥

(٢١) نهج البلاغة . طبعة دار الشعب . القاهرة ١٩٦٨ . ص ٦٠ - ٦١

(٢٢) ديوان « يا عنب الخليل » دار العودة . بيروت ١٩٧٠ . ص ٣٨

(٢٣) انظر : د. على عشرى زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة . مكتبة دار العلوم ١٩٧٨ ص ١٥٩

(٢٤) ديوان « واحة الجحيم » . ص ٥٧ . وتعد هذه القصيدة من المحاولات الأولى فى مجال شعرنا الحر التى لجأت الى أسلوب « التدوير » الموسيقى قبل أن يصبح التدوير فى القصيدة الحرة ظاهرة شديدة الشيوع كما هو الآن

(٢٥) ديوان « تعليق على ما حدث » . دار العودة . بيروت ١٩٧١ . ص ٨٩

(٢٦) ديوان « المسرح والمرايا » . دار الآداب . بيروت ١٩٦٨ . ص ٢٢٣

(٢٧) ديوان « شجرة القمر » دار العلم للملايين . بيروت ، ومكتبة النهضة . بغداد ١٩٦٨ . ص ٦٤

(٢٨) ديوان « السفر فى أنهار الظما » . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٩ . ص ٥٥

(٢٩) ديوان « خيمة على مشارف الأربعين » - وزارة الاعلام العراقية . بغداد ١٩٧١ . ص ٣٩

(٣٠) ديوان « الأشجار تموت واقفة » دار الآداب . بيروت ١٩٦٦ ص ٨٧ .

(٣١) ديوان « فصول لم تتم » . دار الآداب . بيروت ١٩٦٩ . ص ٧

(٣٢) ديوان « الرسم بالكلمات » . ط ٢ . منشورات نزار قبانى . بيروت ١٩٦٧ . ص ٨٤ .

(٣٣) ديوان «الخروج من البحر الميت» . دار العودة . بيروت . ص ٣٦

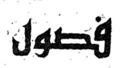
(٣٤) ديوان « العهد الآتى » : دار العودة : بيروت - ١٩٧٥ . ص ٧

(٣٥) السابق . ص ٩٣



# ■ الواقــع الأدبى





الدكتور صلاح فضل

تجربة نقدية

# إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل

١ - ١ • تتراءى في أفق النقد العربي بعض الظواهر الايجابية الحديثة استجابة للتطور السريع الذى لحق مناهج التحليل الأدبى فى العالم ، لكن هذه الاستجابة لن تكتمل الا اذا اعتمدت على روح التجريب العلمى والتجربة الادبية فى نفس الوقت. فالعملية النقدية ليست تطبيقا آليا لمنهج مرسوم ، ولا تنظيما عقليا لمقدمات تحددت نتائجها سلفا ، ولا تبريرا مزينا لأحكام تعسفية • وانما هى مغامرة محسوبة ، ومحاولة منظمة لاكتشاف عالم النص الادبى والقوانين التى تحكم حركته . اذا كان النقد القديم قد استطاع فى كثير من الأحيان أن يتعرف بذكاء على الوحدات المكونة للاعمال الادبية وبدرس طبيعة العناصر الماثلة فيها فانه كان غالبا ما يقف عند هذا الحد ، لا يتجاوزه الا بمقدار ما تتيح له مقولاته الفلسفية وأحكامه الخلقية من تعميم معمى، أما النقدالحديث فهو حريص على أن يجعل تعرفه على الوحدات قائما على أساس محاولة اكتشاف النموذج الذى ينتظمها والانساق العليا التى تندرج فيها .

٢ - ١ • وقد شاعت بين النقاد المحدثين مقولة فحواها أن ما يعنيهم فى النص الشعرى ليس على وجه التحديد ما يقوله هذا النص ، وانما الطريقة التى يقوله بها ، أى انهم لا يبحثون عن معنى الشعر وانما عن شكله ، واحسب أن فى هذا اساءة لطرح المشكلة ، اذ ان دلالة اى نص شعرى ليست فى معنى افتراضى مسبق له ، وانما هى محصلة مجمعة لكل وسائله الاشارية والمجازية وتكنيكه فى التعبير والرمز • من هنا تصبح طريقة القول جزءا جوهريا وعنصرا مكونا للقول ذاته • وتصبح دلالة الشعر الكاملة معادلة فحسب للقصيدة ذاتها ، وليس بوسع اى ناقد حينئذ أن يبسطها او يشرحها ، لأنه يحول بنيتها ويفك تكوينها دون أن يعيد تركيبه . وتظل مهمة القراءة النقدية الوحيدة هى تتبع كيفية انتاج الدلالة الشعرية وعوامل تولدها بالتعرف على هذه الابنية وتحديد رموزها لادراك كيفية قيامها بوظائفها السيميولوجية . وهى قراءة توصف أحيانا بأنها السنية أو لغوية لكنها فى حقيقة الامر تتجاوز المدى اللغوى ، اذ تحاول احتضان النص بالنفاذ الى بعض أبعاده الاشارية والرمزية فى مستوى خاص ، وهى لا تستنفد كل اجراءاتها فى نص واحد ولا تكرر معالجتها له ، بل هى قادرة على أن تجرب فى

كل مستوى الاجراء الذى يبرز خواصه ، ويبوح بسر تركيبه ، مما يبرز جانبا من الدلالة قابلا للتكاثر والتعدد .

٣ - أ . واذا كان البحث عن بنية الشعر انما هو فى حقيقته بحث عن أهم العناصر التى تميزه عن النثر ، فقد استطاع بعض النقاد فى عصور متتالية أن يلمحوا طرفا من هذه العناصر ، لكن طموح الناقد الحديث ينصب - كما قلنا - على اكتشاف النظام الذى يكمن فى لغة الشعر ، فقد قيل مثلا ان الكلام العادى يتبخر فى الهواء ويفقد كينونته حالما يتمثل المستمع فكرته ويستوعب ما يقوله : **أما الشعر فهو ينزع الى أن يحمل المستمع على اعادة تكوينه فى ذاكرته بنفس الطريقة التى نظم بها ، أى انه يحثنا على التذكر الذى لا يقتصر على الفكرة العامة ولا يقف عند المشاعر المبثوثة ، بل يشمل نسق العبارة وكيفية تكوينها** .

ولهذا فقد أدرك الأقدمون أن اللجوء الى النظم - بما يحقق من بعض شروط الشعر - يعينهم على حفظ المعارف والعلوم ، كما أدركوا أن خلود الشعر فى ذاكرة الأجيال المتتالية التى تقوم بدور المصفاة مقياس يمكن الاعتماد عليه لمعرفة قيمة النصوص وأقدار الشعراء . وأياما كان الأمر فقد اتضح أن تحليل الخواص المميزة لأنماط الصيغ الشعرية ضرورى لاكتشاف شاعريتها ووصفها بدقة علمية ، وهى أنماط بالغة الكثافة متعددة المستويات ، مما يجعل العثور على النماذج التى تشرح تركيبها عملية تند عن بحث واحد ، وتجهد الدراسات المعاصرة فى اللغات المختلفة للوصول الى المبادىء الأساسية التى تضمن سلامة المنهج وصواب خطواته مهما كانت قصيرة أو متواضعة .

٤ - أ . وسوف نختبر فى قراءتنا لشعر أمل دنقل فى دواوينه الأربعة أكثر من اجراء تحليلى ، لا لعدم كفاية كل منها على حده ، وانما لاتاحة الفرصة لعرض النص على محكات نقدية متعددة فى الظاهر ، وتجربة قراءته بطرق متنوعة لنتبين مدى توافقها وتخالفها ، وامكانية تكاملها فى نهاية الأمر ، دون استبعاد اية احتمالات اخرى فى التحليل يمكن أن تضىء جوانب مازالت فى الظل من مستوياته المختلفة ، بل اننا على يقين من أن هذه المحاولة الأولى فى الاقتراب من شعر أمل دنقل لا تفض شفرته ولا زالت بعيدة عن الاحاطة بكل مكوناته ، لكنها تزعم فحسب تأسيس الخط والاشارة الى النهج . وهى تتكىء - للأمانة - على فكرتين اساسيتين من النقد البنيوى الحديث .

احداهما ترى ان انتاج الدلالة فى الشعر يقوم على **الصراع بين البنية القصصية والغنائية ، على اعتبار أن البنية القصصية تعتمد على المحور السياقى وأن البنية الغنائية تعتمد على المحور الاستبدالى ، وسوف نوضح المقصود بذلك** على التوالى ، لكن هذه التجربة تقترح تعديل النموذج السابق الذى قدمه الناقد الفرنسى « **جريماس** » ليتلاءم مع طبيعة المادة المدروسة كما سنرى . اما الفكرة الثانية فمؤداها ان التزاوج هو الذى يكشف عن «**ميكانيزم**» النص الشعرى ، وهو يتمثل فى بروز عناصر متعادلة من الوجهة الصوتية والدلالية فى مواقع متعادلة من القصيدة مما يكفل انتاج دلالتها وضمان وحدتها ، وهى مستقاة من كتاب « **ليفين** » الشهير عن ابنية الشعر بتصرف يسير .

**٥ - أ .** وقبل ان نمضى فى متابعة هاتين الفكرتين ينبغى لنا ان نوضح بعض المصطلحات الواردة فيهما حتى نكون على بينة من الأمر ، ففى تكوين اى جملة لغوية يعمد المتحدث أو الكاتب الى اختيار عناصرها وجمعها فى نسق متصل ، وهو يقوم بالعمليتين فى نفس الوقت تقريبا ، عملية اختيار العناصر وعملية تاليفها فى منظومة لغوية ، اما الاختيار فهو يعتمد على انتقاء الكلمات من بين مجموعة من العناصر التى يمكن لها ان تتبادل موقعها ، ومن هنا فهو يقوم على ما يسمى بالمحور الاستبدالى الذى يشير الى علاقة العنصر الماثل فى الجملة بالعناصر الغائبة عنها والمرتبطة بها على نحو ما . اما نظم الكلمات المختارة فى نسق متصل فهو يعتمد على المحور السياقى الذى يشير الى تجاور العناصر المختارة طبقا لقوانين التركيب . وعندما تنتقل هذه المحاور الى دراسة الشعر فان مفهومها لا ينبغى ان يقف عند هذا الحد اللغوى البسيط ، بل يمكن له ان يمتد ليشمل عدة مستويات ، فمحور الاستبدال قد يتمثل فى تقديرنا فى الجوانب التالية :

(أ) احالة الدلالة على الجانب الصوتى الموسيقى عن طريق ما يسمى بالايحاء المنبثق أساسا من تحول الصوت الى معنى ، فيصبح وقع الكلمة موسيقيا هو مناط ايقاعها الدلالى .

(ب) استبدال الكلمة المتجاورة مع غيرها بكلمة اخرى من نسق مختلف ، فيفجأ المتلقى ويصدمه ولو لم يتولد عن ذلك مجاز من نوع ما ، انه ضم المخالف وكسر المتصاحب .

(جـ) نبذ المستوى العادى للتعبير المباشر واقتناص الصور المجسمة باعتبار كل صورة بديلا رمزيا عن جملة نثرية او أكثر قد تؤدى

بشكل ما طرفا من مفهومها وان لم تؤد على الاطلاق دلالتها .

كما أن أشكال الحركة السياقية تتدرج فى البساطة والتعقيد على النحو التالى :

( أ ) أبسط اشكالها أن تعتمد على حدث متكىء بدوره على خلفيه زمنية متتالية . وتمضى فى اشباعها للتوالى المتدرج لهذا الحدث على نحو قصصى بسيط ، ويلاحظ ان هذا ايضا أفقر الأشكال .

(ب) لكن الغالب أن تتألف من حركات مختلفة ، تعتمد على تكنيك المشاهد المتباعدة نسبيا ، وان كان يحكمها ايقاع واضح ، وهدف مركزى متبلور يضمن اتساق تأليفها .

(جـ) وقد لا تتضح وحدة هذا الايقاع حتى مع التأمل العقلى ، وتترك للتأثير الناجم عنها بشكل مبهم ، واذا كان صحيحا أنه كلما دقت الصلة بين المشاهد ارتفع مستوى الأداء ، الا ان ذلك مشروط بالوصول الى حافة الابهام دون الوقوع فى قبضتها ، فتوظيف ذكاء القارىء ضرورى ، لكن تعجيزه محبط وسلبى .

٦ ــ ١ . ويمكننا ان نلتقط طرف الخيط من النموذج الذى قدمه « جريماس » لمستوى المضمون المعادل لمستوى التعبير عنده على النحو التالى :

| قصصية | بنية نثرية | مستوى سطحى |
|---|---|---|
| = | = | = |
| استبدالية | بنية صوتية | مستوى عميق |

فنجرى عليه بعض التعديلات التى تتلاءم مع مادتنا فى هذا البحث ليصبح هكذا :

| درامية | مستوى نثرى | بنية سطحية |
|---|---|---|
| = | = | = |
| استبدالية | مستوى الصوت<br>مستوى التوافق | بنية عميقة |

مستوى الصورة

٧ ــ ١ . فاذا كانت القصة الحديثة نفسها قد عدلت عن الخطوط المستقيمة والأحداث المتوالية بلا فجوات ، وتركت هذا العالم البسيط لتقيم عوالم أخرى تعتمد على توازى الخطوط والمصائر وتقطع الأحداث وتعدد المستويات حتى تتمكن من شق بطن الواقع والنفاذ الى احشائه بدلا من الانزلاق على سطحه ، اذا كان هذا ما حدث فى الفن السياقى الأول وهو القصة ، فان الشعر عندما يتكىء نسبيا على هذا المحور لا يسعه أن يكون ساذجا ولا بسيطا ولا ذا نغم مفرد وحيد ، بل يحاول الافادة من تقنية القصة الحديثة بعرض أحداث متقطعة متوازية متباعدة فى أحيان كثيرة ، وعرض بعض المقدمات دون نتائج ، أو تركيز صور تدغم النتائج دون التعرض لتفصيلات مسبقة ، حتى ليكاد قارئه يلهث وراءه وهو يريد ان يعرف ماذا حدث ، دون ان يفارقه شعور من دخل الى صالة السينما متأخرا ويود ان يسأل جارته الحسناء عما فاته حتى يتابع ما يرى . فالقصيدة الحديثة اذن منعمة بهذا الروح القلق، لا تمضى فى سرد رتيب منظم ، ولا تلتزم خطا واحدا ، ولا تبدأ حكاية من أولها الى آخرها مهما اعتمدت على هذا النمط السياقى ، بل تجزىء وتشتت ، وتتجمع فيها مستويات عدة ، وتلعب الصورة المفردة المنتزعة من مجال غريب عن النمط المكرور دورا فذا فى هذا العدد ، اذ يتم بها الانتقال الى مستوى آخر دون ربط منطقى واضح ، كما نرى فى نماذج عديدة من شعر أمل دنقل تتكاثف بدرجة أشد فى مجموعته الأخيرة « **العهد الآتى** » .

٨ ــ ١ . ومع أن كلا من النسق القصصى والدرامى يعتمد فى الدرجة الأولى على عنصر التتابع السببى المتكىء بدوره على خلفية زمنية تضبط حركته ، وهما نتيجة لذلك ينتميان بالضرورة الى المحور السياقى ، الا أن الفرق الجوهرى بينهما هو طبيعة العلاقة بين الوحدات المتتابعة فبينما يكفى فى النسق القصصى أن يتم هذا التتابع بأبسط الأشكال ويمتد من الصدفة الى الضرورة نجد النسق الدرامى يخضع فى تتابعه لعوامل اشد تداخلا وتكثيفا ، فهو يعتمد على الصراع بنفاعلاته وتبادلاته ، ولذلك يصبح أقرب الى المحور الاستبدالى من النسق القصصى وأكثر التحاما بالخواص الشعرية الاصيلة . ولعل هذا يفسر لنا ظاهرة بقاء المسرح الشعرى فى الأدب العالمى حتى الآن بينما اختفت القصة الشعرية أو كادت منه ، اذ أن زواج الدراما بالشعر اشد تكافؤا وأكثر عونا على تحقق جوهر كل منهما فى وحدة تبرز خواصهما الوظيفية ، لهذا كان علينا ان نعدل النموذج السابق ونلتمس النسق الدرامى فى بنية الشعر بدلا من النسق القصصى ، خاصة اذا اخذنا فى الاعتبار ان المادة المدروسة نفسها هى التى ترشح لهذا التعديل وتعززه ، ويكفى للتدليل على ذلك أن نشير من قبيل سبق الحوادث الى ان « عينة عشوائية » ــ وهى القصيدتان الأولى والثانية « بكائية ليلية » و « كلمات أسبارتاكوس الأخيره » من مجموعة أمل دنقل الأولى تثبت ان الحدث فيهما لا يتدرج زمنيا على مستوى واحد ، بل تتعدد الأصوات والمواقف بين الراوى والآخر أو الآخرين بشكل درامى واضح ، اذ يمثل الصراع بين المناضل الشهيد والراوى القعيد بؤرة الرصد فى البكائية ، حيث ينتهى الموقف بالأول الى ان ينكفىء فى صحراء النقب .. « **يفرز فيها شفتيه .. وهى لا ترد قبلة .. لفيه** » بينما

يحاول الثاني تبرير عاره بالتساؤل المتردد **« اسأل ان كانت هنا الرصاصة الأولى .. ام أنها هناك »** فينتقل بذلك الصراع بين الطرفين الى داخل الطرف الثاني ويظل محتدما دون حل أخير . وكذلك تقدم **(«كلمات اسبارتاكوس»)** عدة حركات تتراوح بين مونولوج أولى فى المزج الأول ، وحوار مع أمثاله فى المزج الثانى ، ومع عدوه القيصر فى الثالث ، ثم عود بالحكمة الأخيرة الى الأقران فى المزج الرابع . فالعلاقة بين هذه الحركات لا تعتمد على مجرد التتابع وان كانت تؤدى الى نمو الموقف وتفجيره ، بل تكشف عن تداخل اللحظات وتلاقى الأصوات فى صراع حى تتبلور من خلاله الدلالة الكاملة للنص وتصبح الدعوة الملحاحة الأخيرة :

**« وان رأيتم طفلى الذى تركته على ذراعها بلا ذراع فعلموه الانحناء .. علموه الانحناء .. علموه الانحناء »**

مفعمة بالسخرية والمرارة ولذة التمرد ، وداعية على التحديد الى عكس قولها المباشر .

**( ٢ )**

١ ـ ٢ . وبقراءة دواوين أمل دنقل الاربعة الصادرة حتى الآن وهى **« البكاء بين يدى زرقاء اليمامه ـ ١٩٦٩ »** و **« تعليق على ما حدث ـ ١٩٧١ »** و **« مقتل القمر ـ ١٩٧٤ »** و **« العهد الآتى ـ ١٩٧٥ »** تبين لنا على ضوء المبادىء السالفة أن النموذج الغالب على شعره ، سواء على مستوى كل ديوان على حده ، أو على مستوى القصيدة ذاتها ، هو اقامة جدلية مضفورة بانتظام تستثمر مافى المحورين الاستبدالى والسياقى من عناصر متكافئة ، وتوظفهما فى خلق صراع حى بين البنيه الدرامية والبنية الغنائية ، هو الذى يحكم عملية انتاج الدلالة فى شعره ، ويتيح لها مستواها من الأداء الناجح او القاصر ، ونستطيع عن طريق تتبع مفجرات الصراع بين هاتين البنيتين فى شعره أن نكتشف طبيعة الصورة عنده ، وان نرى تنامى قدرته الشعرية بمقدار ما يحقق من تزاوج بين هذين المحورين . ويساعدنا فى ذلك أن نستفيد من فكرة التزاوج التى تمثل بدورها ضفيرة من عناصر مكررة صوتيا ودلاليا للكشف عن النمط البنيوى لشعره ، والذى يصل الى ذروته فى مجموعة العهد الآتى ، اذ تقوم كلها على نسق استبدالى متلبس بمحور سياقى منتظم كما سنشير فيما بعد .

٢ ـ ٢ . ولعل أبرز المفاعلات الدرامية فى شعر أمل دنقل مايمكن أن نسميه بتكنيك التبادل والتقاطع بأشكالهما المختلفة . فالتبادل قد يقوم بين العناصر الماثلة فى آن واحد أو بين الحاضر والماضى التاريخى . أما التقاطع فان احدالطرفين فيه لا يحل محل الآخر مثل التبادل ، بل يتعامد عليه ويقيم معه اشكالية متشابكة . وهو بدوره قد يتمثل فى جزئيات تصويرية او فى لوحات كاملة يتم نسجها فى ضفيرة متقاطعة ، وحسبنا أن نشير الى عدة قصائد من ديوان **« تعليق على ما حدث »** كنماذج عشوائية لهذه الأنماط . وسوف نجتزىء فقرات منها للتمثيل لكل حالة مرجئين اجراء تحليل مطول لقصائد كاملة لمرحلة تالية فى البحث . ففى قصيدة **« فقرات من كتاب الموت »** نقرأ ما يلى :

**كل صباح ..**
**افتح الصنبور فى ارهاق**
**مغتسلا فى مائه الرقراق .**
**فيسقط الماء على يدى .. دما !**

**...**

**وعندما ..**
**اجلس للطعام مرغما :**
**ابصر فى دوائر الاطباق**
**جماجما .. جماجما ..**
**مفغورة الأفواه والأحداق !!**

فالتبادل بين الماء والطعام من جانب ، والدم والجماجم من جانب آخر ، وكلها ماثلة فى لحظة آنية هو الذى يفجر الصراع الدرامى بين مستويات الحياة اللاهية والواعية فى الموقف الشعرى . ويتكرر نفس النمط فى الفقرات التالية من القصيدة بين الرأس المعتدل والمذياع المعادل لقينة الخمر ، وبين الشرطى الممثل للعدل والنزاهة افتراضا واعتماده على الرشوة واللاشرعية واقعا وممارسة . وتلعب القافية بايقاعها الغنائى ومفارقاتها الفاجئة عندما تأتى داخلية مثل « وعندما » بعد « دما » فى الفقرة السابقة ، تلعب دورا هاما فى تكثيف المستوى الدرامى بما تحمله من بساطة ظاهرية تخفى وراءها مأساة تبدل الحياة وحلول نقيضها العدمى محلها .

٣ ـ ٢ . وقد يقوم التبادل بين الحاضر والماضى التاريخى ، على أساس من التضادل الرمزى كما نرى فى القصيدة التى تتلو ذلك فى نفس الديوان **(«العشاء يليق بقطر الندى»)** وهى أسماء بنت خمراويه بن أحمد بن طولون التى زوجها أبوها من الخليفة المعتضد العباسى .

وتبدأ القصيدة بكلمات الجوقة :

**قطر الندى .. يا خال**
**مهر بلا خيال**
**.. .. .. ..**
**قطر الندى .. يا عين**
**اميرة الوجهين**

وتقيم تعادلا تبادليا بين خمارويه الحاكم المترف الذي قتله غلمانه وهو في فراشه وقطر الندى بنته من صلبه وامتداده الحيوي وبين الحكام الذين ضيعوا مصر في النكسة ، وتجعل من الزفاف الالتحام العضوي برمز العالم العربي وهو الخليفة . كما يؤدي الأسر الى الحيلولة دون اتمام هذا الالتحام . ويصبح فك الأسر مرهونا بتغيير الواقع اللاهي الغافل ، ويفجر هذا التبادل بين الماضي والحاضر دراما النكسة الموجعة على مستوى الشعر .

٤ ــ ٢ . اما تقاطع العناصر التصويرية وتعامدها فنشهد بعض أنماطه في نفس هذه القصائد ، في مثل قوله من القصيدة الاولى :

**توقفني المرآة ..**
**في استنادها المثير**
**على عمود الضوء :**
**( كانت ملصقات « الفتح » و « الجبهة »**
**تملأ خلف ظهرها العمود ! )**

فالتعامد بين هذين الطرفين لا يعتمد على حلول أحدهما محل الآخر مما يعادله أو يشبهه وانما يقوم على نوع من تنافي التجاور ، اذ يستحيل تقاطعهما الى مولد الصراع الدرامي . ويستمر نفس هذا النمط بتقاطع المرآة الداعية ونظراتها مع عيني الشهيد ، وتقاطع الربيع مع الخريف والمحبوب مع الحرمان والانتظار المستلب في بقية القصيدة .

ويعتمد التقاطع المركب بين الفقرات الكبرى على التقابل الايقاعي بين الجوقة والصوت كما في القصيدة الثانية ، ويتم حله عن طريق اندماج الطرفين موسيقيا وتصويريا في قوله :

**جوقة :**

**قطر الندى .. يا مصر**
**قطر الندى .. في الأسر**

**الصوت والجوقة :**

**كان ( خمراويه ) راقدا على بحيرة الزئبق**
**فمن ترى ينقذ هذه الاميرة المغلولة ؟**
**في نومة القيلولة**
**فمن ترى ينقذ هذه الأميرة المغلولة ؟**
**من يا ترى ينقذها**
**بالسيف .. أو بالحيلة ؟**

ويظل تعدد الأصوات ، المتلبس في أحيان كثيرة بالتنوع الموسيقي من وسائل شاعرنا في تحريك قصائده على محور سياقي درامي متفجر ، قد يصل أحيانا الى مشارف الاطار المسرحي كما في قصيدة « أيلول » من ديوان (( البكاء .. )) حيث يتم استثمار الشكل المكتوب في توزيع الأدوار بين الصوت والجوقة الخلفية ، ويحشد أكبر قدر من العوامل الدرامية في تقسيم الصفحة الى نهرين ، أحدهما وهو العريض للصوت والآخر للجوقة ، ويحتاج القارىء الى دربة خاصة كي يكتشف الطريقة التي ينبغي له أن يتابع بها السطور ، فهو أمام نصين في لحظة واحدة ، واختلاف الايقاع والراوي والتكوين الداخلي لكل منهما هو الذي يجعل التكامل الدلالي بينهما يتم على مستوى البنية العميقة بتأثير التقاطع المكاني والزماني بين تلك العناصر المركبة .

٥ ــ ٢ . وكلما تألفت القصيدة من مجموعة من الحركات . وأمكن تعانق المستويين : الاستبدالي والسياقي فيها حققت على ما يبدو أكبر قدر من قوة الاداء الشعري ، لأنها تحدث حينئذ هذا التماس المنتج للبنية العميقة ، أما اذا سارت على نمط سياقي بسيط او تخلصت تماما منه فانها لا تنجح حينئذ في الوصول الى هذا المستوى ، ويكفي ان نضرب أمثلة موجزة على ذلك بقصائد يستطيع القارىء مراجعتها للتأكد من هذا المبدأ دون حاجة لذكر نصوصها ، ففي (( صفحات من كتاب الصيف والشتاء )) يتم توزيع الأدوار على ثلاث حركات متباعدة في الظاهر ، لكنها تمثل في حقيقة الامر مثلثا متكاملا ، وهي أدوار الحمامة المفزعة والساق الصناعية والموج الناطح . فالحمامة معادل السلام المستحيل في جميع الاحوال ، فعندما تحط على تمثال نهضة مصر ــ وهو تجسيم الماضي العامر بالعراقة ــ يزعجها بوق طائش من الحاضر القلق ، فاذا حطت على قبة الجامعة استنفرتها دقات الزمن اللاهب ، وعلى رأس الجسر يصبح الجندي ناطورا يذكرنا بنواطير مصر التي نامت عنه المتنبي ، ولا يبقى أمام الحمامة الا ان تنشد الموت حتى تظفر بالسكينة ! أما الساق الصناعية فهي الحركة الثانية التي تجسد استحالة الحب ، وتقدم مجموعه من المقابلات الرمزية الدالة تنمي الحركة الاولى ، مثل تعليق السترة على المشجب المقابل للتعلات والاعذار المرفوضة ، والرجفة أمام الكتاب التي توازي الخوف من التاريخ ، ورفض الصبية لحبه المقابل لرفض الارض شرب دمه ، ولا تستريح هذه الحركة الثانية الا بالانتقال الى التي تليها ويمثلها الموج الناطح الذي لا يكف عن صراعه اليائس مع الصخور تجسيدا للعزم على قهر المستحيل كقرار عميق أخير . وفي « حكاية المدينة الفضية » يتحقق قدر كبير من الشعر عن طريق التداخل ــ لا بين المستوى الاستبدالي والسياقي فحسب ــ وانما عن طريق الاختلاف النوعي في المكونات التي يتألف منها السياق . فبينما يجري بعضها ــ أو يمكن أن يسري ــ على نمط الواقع القريب ، مثل الشاعر الذي يحمل قلمه محل قلبه ، وأصابعه الخمس مرايا تعكس سريرته

ويطرق باب مدينة غير مسحورة طالبا للفيء فينكفيء على العشب في حلم طويل يتهدج بكاء وفضولا أمام الباب البخيل، اذا به يغيب في حلم أسطوري يبتلع ويوظف « موتيفة » شهر زاد القديمة فتلتقطه مركبة الاميرة، وتدخله المدينة، لكن السياف يخيره في الصباح بين حد السيف والهروب من الباب، فيرتمي مرة اخرى بين النفايات خارج الأسوار. ومن امثلة ضعف الجديلة التي تتحدث عنها قصيدة « تعليق على ما حدث في مخيم الوحدات » اذ يتقمص دور الكاهن القديم الذي كان يقول؟

**امرتهم أمري بمنعرج اللوى**

**فلم يستبينو الرشد الا ضحى الغد**

ويقيم « مونتاجا » من أربعة مشاهد وخاتمة لكنها مشاهد غير تصويرية، اذ ينتهي كل منها بنتيجة تقريرية مباشرة تضعف الطبيعة الاستبداليه للتعبير الشعري وتطفيء المشهد. فنجد انفسنا أمام طوابير تمر في عيد الفطر والجلاء: فتهتف النساء في النوافذ انبهارا — لاحظ « تهتف » بدل « تزغرد » وهو بديل أدنى وأكثر خطابية، وابعد عن الفرحة الأنثوية العضوية — وبطبيعة الحال فان هذه الطوابير « لا تصنع انتصارا » ولاحظ ثانية أن هذه الجملة الغنائية الأخيرة تشي بحضور نزار قباني الصريح. وكذلك قصيدة « فصل من قصة حب » اذ تخضع بشدة — حتى في عنوانها — لنموذج البنية السطحية القصصي، دون أن تخرج عنه الا في أمرين:

أحدهما: بعض اللفتات الاستعارية اللامعة من مثل:

**— وجسمها خارج من محارة البحر ...**
**مندى باللآلىء الصغير.**

**— لا نهدها — اليمامة التي تهم بانطلاقها ..**

**— عارية — الا من الحب — تروح وتجيء ..**

وثانيهما: يتمثل في محاولة الامساك بالمعنى المبهم. بما شدها اليه مما لا يسهل تسميته الا عن طريق التمثيل والاجتهاد والمجازي:

**لكنه شيء بها .. كأنه اليتيم .. كأنه الفرار**

**كأنما نحن الغريق والحطام الخشبي**

**تمسك بي في لحظة احتراقها ..**

ولولا هذان العنصران الاستبداليان لسقطت القصيدة في حمأة النثر وهي تحاول ان تكون شعرا.

**٦ — ٢.** وبوسعنا اذ وصلنا لهذه المرحلة في استكشاف البنية الأساسية لشعر أمل دنقل أن نقدم قراءة نقدية لاحدى قصائد ديوانه الأول، وبالرغم من اننا لا نعتمد على التحليل التاريخي، ولا نبغي التماس مراحل تطور الشاعر، فلهذا منهج آخر، فانه يجدر بنا أن نشير الى ان نفس المقياس الذي نتخذه لقراءة الشعر يدلنا على أن مجموعة « **العهد الآتي** » الأخيرة تمثل نقلة ناضجة تتكشف فيها وسائل الشاعر في الأداء وتتلاحم جدليته بقوة، على ما سنبين بايجاز فيما بعد. أما القصيدة التي نختبرها الآن فهي « **الحزن لا يعرف القراءة** ». ونود أن نوضح منذ البداية أن الحزن لا يعنينا كحالة نفسية يكابدها هذا الكائن المجدد القائل للكلمات، وانما يعنينا كحالة شعرية ماثلة فيها بعد أن يجتهد الشاعر في التقاطها وتحويلها من شيء عام الى تجسيدات خاصة متعينة، وهو اذ يدرك استعصاءها وتأبيها على البوح وعدم اعترافها بالقراءة — يتعرض لفضها وقول مالا يقال، وهذا هو تحدي الشعر الدائم وركوبه المستحيل، فيأخذ في عرض مجموعة من الحركات الداخلية بمعادلاتها الرمزية، مركزا في كل حركة على لقطة استبدالية أو مشهد درامي سياقي، وعلى القاريء أن يقوم بدوره في التماس الخيط الناسج لهذا الشتات، فالمشهد الأولى يحكي:

**تأكلني دوائر الغبار**

**ادور في طاحونة الصمت، اذوب في مكاني المختار**

**شيئا فشيئا .. يختفي وجهي وراء الأقنعة**

**أعمدة البرق التي تطل من نوافذ القطار**

**كأنها سرب أوز أسود الاعناق**

**يطلق في سكينتي صرخته المروعة**

**ويختفي .. متابعا رحلته مع التيار!**

فشيء من جوهر الحزن يتجسد في هذا المشهد الذي يعتمد على المفارقة بين الثبات الموهوم والحركة السالبة، حيث تصبح سكينة الشاعر الظاهرية ودوران العالم من حوله المولد الرئيسي لحالته، ويعكس بناء الصور هذا الاحتكاك بشكل قوي، فدوائر الغبار التي يظن بها الثبات والسكون هي التي تتحرك لتأكله، والصمت بما يحمله من ركود يصبح طاحونته الدائرة، والبقاء في المكان المختار بما يعد به من استقرار هو الذي يذيبه.. فاذا اختفى وراء أقنعة العالم ومشاهده أصبح مثل المسافر المتحرك الثابت معا، اذ تلفه دوامة التغير والصيرورة الاليمة، ولا يكاد الشاعر يصل في تمثله للحالة الشعرية الى هذا المدى حتى يقع على الصورة الأم التي ترمز لكل مكابدته وتختزل معادلة مشهده « أعمدة البرق كسرب أوز صارخ » فيشبع بها توقه الاستبدالي وينهي بها المشهد. لكنه اذ ينتقل للمشهد التالي يقفز بشكل مفاجيء — وهذا ناجم من التحام المحورين عنده — مما يضطره الى وضع ابياته بين قوسين تعبيرا عن اعترافه بغرابة ما يأتي كأنه اعتراض مقحم على السياق:

**ذكرياته ..**
**( صوتك كان ؟**
**أم نعاس الشهوة الماكر ما بين انفراج الشفتين**
**هذا الذي يشبك قلبي خاتما .. تحت نعومة القفاز**
**حتى اذا اغتسلت — في نهاية السهرة — من لزوجة الألفاظ ..**
**تخبئينه على نافذة الحمام .. يستعيد ويسترد الزمن الضائع بين الصورتين ؟ )**

وتكنيك هذا المشهد يعتمد على التورية ، فهو يقول شيئا ويومىء لشيء آخر ، واذا كان ما يحكيه سياقيا عن قصص الحب المكرور مألوفا فان ملامح استحضاره التصويري تغربه وتشعره ، فالحب الذي يروى عنه — مع انه حب بالكلمات — الا انه بديل قوي عن حب الجنس وايماء له ، فنعاس الشهوة الماكر ما بين انفراج الشفتين تصوير جنسي واضح يقوم فيه اللفظ مكان الفعل ، حتى ليقتضي الاغتسال — في نهاية السهرة — من لزوجة .. الكلمات ، ويصبح القلب — مثل الخاتم المخلوع — موضوعا على نافذة الحمام يجتر ذكرياته وزمنه الضائع ، اما الحزن الكامن في هذا المشهد فهو — على ما يبدو — وليد نفس هذه المبادلة التي تضع الكلمة الشعرية الأليمة مكان الفعل الحيوي البهيج ، ويحاول الشاعر ان يدعم التأثير الغنائي للمقطع الممدود بتراوح القافية الصريحة ( الشفتين : الصورتين ) والضمنية اعتمادا على عادات النطق الصوتية التي تسوى بين الزاي والظاء في ( القفاز : الألفاظ ) .

اما المشهد الثالث فيقترب من منطقة التعميم ، ويتراخى فيه العصب السياقي الدرامي مما يحمل الشاعر على استثارة بعض الايقاعات الناجمة عن التكرار والاجتهاد في التصوير الجزئي المشتت حتى يقع في نهاية الأمر على طرفي خيط قصصي آخر :

**توقفي أينها الأشرطة البيضاء**
**فقد نرى الخيط الذي خلفه الثعبان فوق الصحراء**
**وقد نرى عظام من ماتوا من الظما**
**وقد نرى .. وقد نرى ..**
**لكنما الأشياء ..**
**يدب فيها نبضات الوحش ، نبضها المكبوت**
**تذرو على وجهي دقيق دفئها**
**ومزقا من ورقات التوت .**
**تشرع في العيون صولجانها المكسو بالصدأ**
**وفي المقاهي ترفع الصوت ، وتحكي عن فضائح البيوت**
**— في آخر العمر تصير الأذن عادة ..**
**سلة مهملات .**

فنلاحظ في هذا المقطع تحولا من النموذج الباقي الى النموذج الاستبدالي بالتوقف عن النص ، والاعتماد على شحذ الايقاعات الغنائية والتصويرية ، فتكرار الفقرات ( **فقد نرى ..** وقد نرى .. وقد نرى ) والانتظام في استخدام القافية ، سواء كانت ألفا ممدودة مثل ( **بيضاء صحراء ، أشياء** ) أو قريبة منها ( **الظمأ : الصدأ** ) أو تاء تسبقها واو المد ( **مكبوت : توت : بيوت**) أو تلك القافية الاخيرة التي تكاد تجمع بينهما ( **مهملات** ) كل ذلك يدعم الجانب الغنائي في المقطع . كما يجتهد الشاعر في تكوين صور جزئية قوية لافته مثل « تذرو على وجهي **دقيق دفئها** » و « **مزقا من ورقات التوت** » بما فيها من استثارات يومية وانسانية ، ويختم المقطع بتلك الصورة الغريبة عن الأذن التي تتحول في آخر العمر الى « **سلة مهملات** » فيسترد بذلك شيئا من الحزن المبدد وسط التعميمات التاريخية والكونية المبعثرة .

فاذا التقط طرف الخيط القصصي مرة اخرى بفضل (**المقاهي**) استطاع ان يورد هذا المشهد الدرامي الرابع الذي يعادل في خصوصيته المشهد الثاني فيوضع بين قوسين .

**( جوارب السيدة المرتخية**
**كانت تثير السخرية**
**وهي تسير في الطريق .**
**وحين شدتها تمزقت ..**
**فانفجر الضحك ، ووارت وجهها مستخذية**
**وهكذا اسقطها الصائد في شباك سيارته المفتوحة**
**فارتبكت وهي تسوي شعرها الطليق**
**واشرقت بالبسمات الباكية**

ويكتسب هذا المشهد قوة درامية ناجمة عن اكتماله ووضوح دلالته من خلال التوتر الماثل في أطرافه المتعددة ، لكنه توتر قصصي لا شعري فكم تناول الأدباء والشعراء من قبل مشكلة سقوط المرأة المحتاجة ، ويجتهد شاعرنا في اختيار رموزه الدالة الخاصية ، فالجوارب المرتخية معادل للفقر ، والسخرية تعبير عن قسوة المجتمع مع الفقراء ، وشدها هو الجهد الذي يبذلونه للارتقاء ، لكنه جهد مقضي عليه بالفشل — لا نعرف لماذا ؟ فيؤدي للتمزق ، وتفاقم السخرية بانفجار الضحك هو نتيجة هذا الاخفاق ، والخزي مداه . اما الصياد فهو المنقذ المدمر — لاحظ قرب هذه الصورة من قصص الأطفال المنظومة — والارتباك علامة الحيرة في سلوك هذا الطريق وتنازع القيم ، والبسمة المختلطة بالبكاء — اقرأ « شرقت » بدل « أشرقت » — تعبير عن ذروة الانتقام من النفس ومن الآخرين معا انتقاما دراميا مفعما

بالمتعة والألم . ويتضح من هذه الترجمة النثرية للمقطوعة مدى تناسق الحلقات المكونة للسياق وقرب معادلاتها الرمزية ، مما يجعلها اشد ارتباطا بالمجال السياقى ، ويجعل تمثلنا لها روائيا لا شعريا ، وقد ساعد على ذلك تثلم حدة التوتر الاستبدالى فيها . لكن مجيئها بعد الفقرة السابقة يقيم نوعا من التوازن والحوار بين المحورين تكسب به القصيدة فى جملتها الكبرى توترا أرقى ودلالة أكمل ، وتصب هذه الفقرة بسهولة فى تيار الحزن العام وان كانت أيسر فى القراءة من غيرها ، فالحزن فيها مفهوم لكنه غير مبرر .

ويأتى المشهد الخامس اكثر استبدالية ليجدل مع ما سبقه لحمة القصيدة ، فيقدم فلذات من قصص مبتورة ، بعضها مشدود بأوتار حية الى المشاهد السابقة ، وبعضها استئناف قوي لتصوير حالة اللامبالاة والعبث المولدة للحزن الحقيقى . لكن الشاعر قد لا يعرف متى يسكت ، ولعل هذا ناجم من تأثره بثقل الموروث التقليدى ، فنراه يصر على خاتمة مباشرة صريحة فى وقعها الاخير ، أو نزعها الاخير ، تبدو وكأنها خاتم الشعر العربى يطبع به قصيدته بتلخيص حكمتها فى كلمات مدعية أخيرة :

**رؤوسنا تسقط .. لايسندها**
**الاحواف الباقة المنتصبة**
**فارحم عذابى أيها الألم ..**
**واسند حطامى المنهار .**

وكان بوسع أمل دنقل ان يرحم قصيدته من هذا التذييل ، لولا أنه مشدود الى نمط القصيدة العربية ، بالرغم من استحداثه لأسلوب المزاوجة بين المشاهدالدرامية فى فقرات متكاملة استفادت من تقنية القصة والشعر الحديثين ، فاذا تذكرنا الجديلة التى كونها فى هذهالقصيدة وجدنا أنها مؤلفة من ثلاثة مشاهد استبدالية يتخللها مشهدان سياقيان ، وهى جديلة محكمة متوازية لولا الفقرة الختامية التى تفك بعض خيوطها وهى تحاول أن تعقدها العقدة الاخيرة التى لا تنفرط بعدها .

## ( ٣ )

١ ــ ٣ . هل يمكننا ان نقول ــ بعد هذا التتبع التطبيقى ــ ان ما وصل اليه العالم اللغوى الكبير (**رومان جاكوبسون**) من أن وظيفة الشعر هى (( **عرض مبدأ تكافؤ المستوى الاستبدالى مع المستوى السياقى** )) يفسر بنية هذا الشعر ، ويعنى أنه كلما تحقق فى مستوى السياق الدرامى أكبر قدر من التكثيف المجازي والاستبدالى فى الموسيقى والصور والمصاحبات اللغوية ، وكلما تحقق فى هذا المستوى الاستبدالى من روح التنامى والتكامل السياقى بفضل المفاعلات الدرامية ما يكاد يجعله ينبسط فى بنية سطحية ، كلما تعانق هذان المحوران واشتمل احدهما على بعض خصائص الآخر وتحددت قيمته فى ظله تحقق أكبر قدر من الشاعرية والفاعلية الوظيفية فى الشعر .

٢ ــ ٣ . فاذا ما انتقلنا مع امل دنقل الى (( **العهد الآتى** )) لاحظنا عمق الروح الاستبدالى الذى هو اقرب الى جوهر الشعر فى الهيكل العام للديوان وتفاصيله الجزئية . فابتداء من العنوان هناك مفارقة التقابل بين العهود : القديم والجديد والآتى . وهذا يجسد طموح الشاعر الى استرداد دوره ، ويصبح توقه الى ان يكون نبى عصره وان تتقدس كلماته هو المحور الكامن وراء جميع مواقفه واختياراته ، فهو بعث للنبوءة فى الشعر بمنطق القرن العشرين ، على أن هذا الرداء الذى يلبسه كثير من الشعراء قد يبدو فضفاضا على بعضهم وأشد احكاما على بعضهم الآخر ، ولا ينبغى أن نتحرج من تحليل هذه الظاهرة . فكل مظاهر الخلق الانسانى تبدو وكأنها قبس من النبوءة وفيض عنها ، فالعلم نبوءة اذ يحاول استكناه سر الطبيعة والوصول الى ما لم يتحقق من قوانينها، فهو رحلة فى قلب المستقبل لتجليته، والسياسة نبوءة لانها ادراك عميق للشكل الذى ينبغى أن ينتظم به المجتمع لتحقيق أكبر قدر من التوازن المثمر بين قوة الحياة ، والفن نبوءة لأنه تفجير طاقات الانسان ليرى فى لحظات التوهج مسيره ومصيره ، وكل منهما ان لم يعرف نهجه وقدرته تحول من النبوءة الى الرهان ، تخبط لا يدرى أى مسلك يؤدى به الى الامساك بزمام المستقبل. وما يعنينا فى الدرجة الأولى من ذلك هو أن « **العهد الآتى** » لم يكن له ان يتشكل هكذا الا على اساس تصور معين لمراحل زمنية ثلاث : هى الماضي والحاضر والمستقبل ، وكل من هذه المراحل يستوعب أمادا بالغة الطول ، فالشاعر يطمح الى ان يكتب لنا انجيل العصر الحديث الذى يقف معالعهدين القديم والجديد ، بل ينزع الى الحلول بديلا عنهما، والمحور الاستبدالى الكامن وراء النسق الشكلى للديوان كله يتمثل فى أن متلقيه لا يسعه ان يستأنف فهمه ابتداء من الصفر ، فهو يستلزم أسفارا ومزامير سابقة ، ثم يطرح نموذجا جديدا يحاكيها وينقضها ، وهذا يفرض على القارىء الواعى حركة متذبذبة دائبة فى اتجاهين :

**احدهما** : النفاذ من النص الماثل أمامه الى نظيره الباطن لادراك جميع تفاصيل المفارقات والمخالفات المستمرة .

**وثانيهما** : نظم العناصر الماثلة فى نسقها لاستخراج دلالتها التركيبية التى تختلف بالضرورة عن دلالة الجزئيات ومقابلاتها.

٣ ـ ٣ . على أن توظيف الأنماط التراثية إذا تم هكذا على مستوى الصيغ ـ لا على مجرد الموضوع أو الاطار العام ـ يضع القارىء دائما على حافة نوع خاص من التوتر يمكن أن نطلق عليه توتر التذكر ، فلا يستطيع أن يمضى فى تلقيه للنص دون أن يستحضر تداعيات نظيره فى المستوى المستشار ، ودون أن يقارن بشكل دائم بين ما يؤديه كل من الطرفين . واذا كان القارىء العادى يكتفى بلمح المشابه ويستعد باكتشاف الموافقات فان القارىء المثقف يتوتر لهذه المشابه ولا يرتاح حتى يدرك المخالفات ويضع يده على مناط المفارقة ، اذ ان هذا هو السبيل الحقيقى لاعادة انتاج دلالة النص الجديد . ومن بين الاستخدامات التراثية نجد ان توظيف النصوص الدينية فى الشعر يعد من أنجح الوسائل ، وذلك لخاصية جوهرية فى هذه النصوص تلتقى مع طبيعة الشعر نفسه ، وهى انها مما ينزع الذهن البشرى لحفظه ومداومة تذكره كما اسلفنا ، فلا تكاد ذاكرة الانسان فى كل العصور تحرص على الامساك بنص الا اذا كان دينيا أو شعريا . وهى لا تمسك به حرصا على ما يقوله فحسب ، وانما على طريقة القول وشكل الكلام ايضا . ومن هنا يصبح توظيف التراث الدينى فى الشعر ـ خاصة ما يتصل منه بالصيغ ـ تعزيزا قويا لشاعريته ودعما لاستمراره فى حافظة الانسان . وهذا ما ينجح شاعرنا فى استثماره باعتماده على جانب الصيغ من التراث الدينى فى هذا الديوان .

٤ ـ ٣ . فالمحور الأساسى لقصائده هو استبدال العناصر الدينية المقدسة واحلال عناصر أخرى محلها ، متكئا فى نفس الوقت على السياق الشكلى للنصوص القديمة ، حيث يصبح « توازى الموقع » المصدر الرئيسى فى توليد الدلالة الجديدة .

فعندما يضع امل دنقل لقصيدته الأولى عنوان « صلاة » فانه يستحضر بذلك اكثف لحظات التجربة الدينية التقليدية ، فاذا شرعنا فى قراءة صلاته وجدناها منذ السطر الأول تعبيرا لاذعا عما يتم فى العصر الحديث من انتهاك للقدسية اذ يقول :

**« ابانا الذى فى المباحث . نحن رعاياك . باق لك الجبروت**

**وباق لنا الملكوت . وباق لمن تحرس الرهبوت »**

فالمقطع وتوزيع الجمل وبنية الكلمات التالية تنتمى لعالم الصلوات المسيحية ، لكن المصلى له لا يقيم فى السماء كما تعودنا ، وانما فى .. المباحث . ! وينبغى الا نغفل عنصرا مميزا فى هذا الاستبدال وهو الناجم عن دهشة المتلقى نتيجة لضعف احتمالات التوقع . فعندما يقرأ مطلع الجملة يكاد يكون مطمئنا الى ان تكملتها ستأتى من بقية المصاحبات « فى السماء » لكنه اذ يجد « فى المباحث » وهى لم تخطر له على ذهن فان كمية المعلومات او الافادة الناجمة عن ذلك تربو بكثير على كمية الافادة فى الحالة العادية ، طبقا للقانون الاعلامى الشهير الذى يؤكد ان هناك تناسبا عكسيا بين درجة الاحتمال ودرجة الاعلام ، فكلما قل الاحتمال زاد الاعلام والعكس بالعكس . وهو القانون الذى يستغل فى الدعاية للفت النظر ، ولكنه يستغل دائما فى الفن لأسباب تتجاوز مجرد لفت النظر وتتصل بتوليد المفارقة وتلقيح الدلالة وانتاج التأثير الجمالى المطلوب . والمفارقة هنا بين السماء والمباحث باعتبارهما طرفى نقيض فيما تمثلان من قيم ، وحتى اختيار كلمة المباحث العامية التى قد تشير الى المكان أو المؤسسة او المخلوق الغريب الذى يصنع المكائد بداخلها، كل ذلك يفضى الى سقوط القارىء فى بؤرة الاستبدال وفاعليته .

٥ ـ ٣ . واذا كانت هذه الفقرة قد اعتمدت على توازى الموقع بين الكلمات فان الفقرة التالية تستثير الشطر الثانى من انسياق الدينى الاسلامى عن طريق توازى الصيغ بينها وبين آيات محددة من سورتى ((العصر)) و ((المؤمنون)) اذ تمضى هكذا :

**(( تفردت وحدك باليسر . أن اليمين لفى خسر . أما اليسار ففى العسر . الا الذين يماشون . الا الذين يعيشون . يحشون بالصحف المشتراة العيون فيعشون . الا الذين يشون . والا الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت ))**

فيخضع القارىء ـ كما قلنا ـ لتوتر التذكر ، ويدرك بتوازى الصيغ أن انتهاك العدالة والقدسية الذى تمارسه هذه المؤسسات يتم التعبير عنه بمعادل اسلوبى جارح . كما يتم الربط بين الفقرة الاولى من الصلاة والفقرات التى تليها عن طريق القافية التائية التى تتوزع على نهايات المقاطع ، لا كمجرد حلية موسيقية خارجية ، وانما كقرار غائر يحدد مراحل ايقاع الصيغ ، ويضع بالتكرار المركز فى المقطع الاخير المقابل الختامى للمطلع ، مما يعطى للقصيدة شكلها المنتظم ووحدتها العميقة .

## ( ٤ )

١ ـ ٤ . وبالرغم من أن مجموعة « العهد الآتى » ذات قوة آسرة تغرى باستمرار التناول النقدى ، فاننا مضطرون لأن نخلع انفسنا من منطقة جاذبيتها لنعود كما وعدنا الى شرح فكرة التزاوج والتمثيل لها ، فنجد أنها تعنى ـ كما المحنا ـ « بروز عناصر متعادلة ـ من الوجهة الصوتية والدلالية » فى مواقع متعادلة من القصيدة » ولا يقتصر مفهوم التعادل على مجرد التشابه ، بل يندرج تحت مقولة أخرى

هي امكانية التبادل ، كما أن المواقع ليست قاصرة على الموقع النحوى فى الجملة الصغيرة ، بل تشمل أوضاع البنية الكلية للقصيدة . وهذا التزاوج باعتباره «البنية الأم» للصيغ الشعرية يتم رصده على عدة مستويات لغوية من أهمها النحوى والدلالى ، ويلتقى فى تأثيره مع عامل آخر حاسم فى تشكيل هذه البنية ، وهو ما يطلق عليه « الرحم التقليدى » المنتج للصيغ الشعرية ، ويتمثل فى مجموعة التكرارات التى تفرضها بنية القصيدة التقليدية من وزن وقافية . فاذا أخذنا فى الاعتبار أن التزاوج الدلالى يستوعب الأنماط التصويرية للشعر ويبرز نظامها الداخلى أدركنا أن هذا النموذج الثانى من نماذج وصف الأداء الشعرى يساعدنا على التحقق من طبيعة عملية انتاج الدلالة فى الشعر على مستوى القصيدة المفردة بعد أن تمكنا عن طريق النموذج الاول من وصف « الميكانيزم » العام . ونستطيع حينئذ أن نعثر على العصب الموحد للقصيدة فى مستواها العميق ، لا من خلال وحدة الموضوع ولا الايقاع ولا التأثير ، فكل هذا يمكن أن يتم فى نص نثرى أو نظم غير شعرى ، وانما بفضل تحقق هذا النظام الكامن بين وحداتها التركيبية بمستوياتها العديدة . كما يمكننا حينئذ أن نتحقق من فرض آخر أشرنا اليه من قبل ، وهو أن خواص التعبير عنصر أساسى مكون لدلالة النص باجراءاته الموسيقية والتركيبية والرمزية ، وأن هذه الاجراءات مجال مفتوح للتحليل لا يستنفد مرة واحدة ، ولا تنتهى امكاناته فى التجربة الأولى ، ومن ثم لا يمكن اتهامه بالقصور بعد أية محاولة ، اذ يظل قابلا لتزايد المعرفة ، مادام التزم نهجا علميا يحول بينه وبين التناقض أو التكرار .

٢ — ٤ . وقد اخترنا للتمثيل لمبدا التزاوج قصيدة أخرى من نفس المجموعة التى اخترنا منها القصيدة السابقة ، وهى قصيدة « السويس » من ديوان « البكاء بين يدى زرقاء اليمامة » . وتتكون القصيدة من قسمين مرقمين ( ١ — ٢ ) وتنتهى بتساؤل ، ويمثل كل قسم منها كتلة متميزة تتبع نسقا تركيبيا مختلفا عن نظيره . وفى تحليلها يمكننا ان نكتشف التزاوج المولد لدلالتها على ثلاثة مستويات :

— المستوى الأول يعتمد على تكرار نمط العلاقات الأفقية بين العناصر المكونة لكل وحدة ، وهى علاقات نحوية فى حقيقتها ، لكنها ذات طبيعة صوتية هى التى يعتد بتأثيرها .

— المستوى الثانى يتمثل فى العلاقات الراسية بين هذه العناصر المتقابلة ، وهى ذات طابع دلالى جزئى .

— أما المستوى الثالث فيعتمد على التزاوج بين الوحدتين الرئيسيتين ويوضح دورالتساؤل الاخير ، مما يؤدى الى بروز الدلالة الكلية للقصيدة .

٣ — ٤ — يتألف القسم الأول من ثلاث وحدات تخضع لنمط متكرر وتدخل عليه تنويعات مثرية ، ويتألف نمط الوحدة الأولى من العناصر التالية :

**فعل ماض + ضمير فاعل متكلم + متعلقات من النواصب والمجرورات .**

ولأنه نمط بسيط يكاد يكون هو الشائع فى الجملة العربية فان الشاعر مضطر الى ادخال تنويعات عليه تكسر رتابته ، لكنها تخضع بدورها لنوع من النظام الدقيق . فبعد ان تتوالى ثلاثة أفعال على نفس النمط :

**عرفت هذه المدينة الدخانية**
**مقهى فمقهى .. شارعا فشارعا**
**رأيت فيها ( اليشمك ) الأسود والبراقعا**
**وزرت أوكار البغاء واللصوصية**

يأتى الفعل الرابع مسبوقا بالجار والمجرور :

**على مقاعد المحطة الحديدية**
**نمت على حقائبى فى الليلة الاولى**

ثم يتحول الفاعل الى اسم آخر ويظل الفعل ماضيا :

**وانقشع الضباب فى الفجر .. فكشف البيوت والمصانعا**
**والسفن التى تسير فى القناة كالاوز .**

أما الوحدة الثانية فتبدأ بالفعل رأيت الذى يقيم تزاوجا تاما مع أفعال الوحدة الاولى ، أى يكرر بالضبط نمطها الصرفى ، ولكنها لا تلبث أن تمضى فى اتجاه آخر ، اذ تستغرق فى وصف المفعولين :

**( رأيت عمال السماد**
**يهبطون من قطار « المحجر » العتيق**
**يعتصبون بالمناديل الترابية**
**يدندنون بالمواويل الحزينة الجنوبية**
**ويصبح الشارع دربا فزقاقا فمضيق**
**فيدخلون فى كهوف الشجن العميق**
**وفى بحار الوهم : يصطادون أسماك سليمان الخرافية )**

ولأن هذه الوحدة ليست سوى جملة حالية كبرى تستحضر الذكرى وتمثل الرؤية المحسوسة فانها خروج واضح على النمط بالرغم من انها تابعة للفعل الرئيسى المزاوج « رأيت » فهى مضارعات مجرورة الى منطقة الماضى ، لكن تكرارها وقوة حضورها يجعلانها انتهاكا للنسق السائد ، مما يدفع الشاعر الى وضع الوحدة بأكملها بين قوسين .

وتعود الوحدة الثالثة لتثبيت النمط بقوة وتركيز شديدين :

**عرفت هذه المدينة**
**سكرت فى حاناتها**
**جرحت فى مشاحناتها**
**صاحبت موسيقارها العجوز فى تواشيح الغناء**

ثم تختم بجملة تتزاوج مع ختام الوحدة الثانية تزاوجا يتميز بالتصعيد الناجم عن التكرار :

**وفى سكون الليل ، فى طريق بور توفيق**
**بكيت حاجتى الى صديق**
**وفى أثر الشوق : كدت أن أصير ذبذبة**

اما القسم الثانى من القصيدة الذى يرقمه الشاعر بالرقم(٢) تمييزا له عن الاول وتحديدا للمنعطف الذى يأخذه فهو يبدأ بالظرف «والآن» ليضع اللحظة الحالية مقابل الماضى المستحضر ويمهد لمجموعة من الافعال المضارعة التى تمثل النمط المكرر فى عملية التزاوج الأفقى ، وهى مسندة لاسم ظاهر فى أبياتها العشرة الأولى ، لا يخرج عن ذلك سوى البيت الثالث الذى يسند لضمير المتكلم :

**اذكر مجلس اللاهى .. على مقاهى الاربعين**

مما يجعله لونا من التوطئة للنمط الذى سيغلب بعد ذلك حيث يسند المضارع للمتكلم، ويتكون النمط المكرر بالاضافة للفعل والفاعل من جار ومجرور ، فيتوالى تزاوج تام فى مثل :

**ويسقط الاطفال فى حاراتها**
**فتقبض الايدى على خيوط طائراتها**
**وترتخى هامدة فى بركة الدماء**
**وتاكل الحرائق ..**
**بيوتها البيضاء والحدائق .**

ونلاحظ أن الخروج على النمط فى البيت الاخير يعد بدوره تمهيدا للانتقال الى ما يشبه الوحدة الجديدة التى يتغير فيها فاعل المضارع فيصبح ضمير المتكلمين أولا ليتخلص بعد ذلك من صيغة الجمع ويعود الى صيغة المتكلم المفرد التى بدأت بها القصيدة :

**ونحن ها هنا .. نعض فى لجام الانتظار**
**نصغى الى انبائها .. ونحن نحشو فمنا ببيضة الافطار**
**فتسقط الايدى عن الأطباق والملاعق**
**اسقط من طوابق القاهرة الشواهق**
**أبصر فى الشارع أوجه المهاجرين**
**أعانق الحنين فى عيونهم والذكريات**
**أعانق المحنة والثبات .**

وتظل صيغ هذه الأبيات أمينة للنمط المذكور ، لكن التزواج الأفقى فيها لا يقتصر على التركيب الصرفى والنحوى ، بل يشمل ما يطلق عليه « الرحم التقليدى » المتمثل فى الوزن والقافية ، ويشمل شيئا أدق من ذلك وهو الايقاع الصوتى المتعادل للمكونات الموسيقية لمجموعات الحروف المستعملة التى تبرز بشكل منظم فى مواقع متعادلة ، مما لا يتسع المجال الآن للافاضة فى شرحه وتحليله بالرغم من أهميته .

٤ ـ ٤ . فاذا انتقلنا الى المستوى الثانى الذى يتصل بالعلاقات الراسية بين العناصر المتقابلة وجدنا صلة دلالية حميمة بين كل الافعال المكونة له مادامت تنتمى لنفس النمط ، فالافعال ( **عرفت: رايت : زرت : نمت** ) تمثل ثنائيات متزاوجة دلاليا بين المعرفة والرؤية من جانب والزيارة والنوم من جانب آخر ، وحين تغير الفاعل اصبحت الافعال (**انقشع : كشف**) وهما ثنائى متكامل دلاليا ايضا . وفى الوحدة الثانية لا يصبح التعادل بين العناصر المكونة قائما على التشابه أو التقابل الدلالى ، بل يعتمد على التوالى الحركى « يهبطون : يعتصبون **يدندنون : يدخلون « كهوف الشجن » : يصطادون « الوهم »** » وتعززه بعض العناصر المتقابلة الأخرى مثل ( **المناديل الترابية : المواويل الحزينة الجنوبية : اسماك سليمان الخرافية** ) . وفى الوحدة الثالثة تاخذ المعرفة ابعادا درامية . اذ تتوالى افعالها متصاعدة ( **سبحت : سرت** ) و ( **بكيت : كدت أن أصير ذبذبة = تذبذبت** ) .

وتمضى الافعال فى القسم الثانى فى مجموعات ثنائية يضا بين ( **تحصدها النيران : لا تلين** ) ( **يقتسمون الخبز الدامى : « يقتسمون » الصمت الحزين** ) ( **يفتح الرصاص : يسقط الاطفال** ) ( **تقبض الايدى : ترتخى** ) ( **تاكل الحرائق : نعض « فى لجام الانتظار »** ) (**نصغى الى الانباء « وكاننا نملأ آذننا كلاما »** ) : **نحشو « فمنا ببيضة الافطار** ( **تسقط الايدى عن الاطباق : اسقط من طوابق القاهرة** ) ( **ابصر أوجه المهاجرين : اعانق فى عيونهم** ) .

٥ ـ ٤ . وأخيرا تبرز لنا من التقابل بين هذين القسمين المفارقة التى يقيمها الشاعر بين الخطتين : احداهما تنتمى الى ماضى الذكريات الحلوة والتجارب الساخنة الاليفة التى تربطه على الصعيد الشخصى بهذه المدينة ، والثانية تتمثل فى هذا الحاضر الدامى الاليم ، الذى تاكل فيه الحرائق بيوتها البيضاء . وتأتى هذه المفارقة لتعزز مفارقة أخرى هى بيت القصيد ، وهى التى تقوم بين مكانين ـ أو عالمين ـ فى نفس اللحظة الحاضرة : عالم السويس بدماره وتضحياته ، وعالم القاهرة بحياتها الرتيبة

اللاهية ؛ ويؤدى احتكاك هـذين العالمين الى الشرارة الأخيرة فى القصيدة المتمثلة فى هـذا التساؤل :

**هل تأكل الحرائق**

**بيوتها البيضاء والحدائق**

**بينا تظل هذه القاهرة الكبيرة**

**آمنة .. قريرة ؟**

**تضىء فيها الواجهات فى الحوانيت ، وترقص النساء على عظام الشهداء ؟**

لكن غيبة الفاعل الشخصى فى هـذا المقطع الاخير توحى الى تعميم التجربة وقربهـا من التعبير المباشر فى اللحظة التى كان «الميكانيزم» الخاص بها قد أوشك على النجـاح فى انتـاج دلالتهـا دون حاجة لهـذه النهـايات الصريحة الحكيمة .

**٦ ـ ٤ . ومع أن التحليل لم يأخذ مداه ، لم يستنفد جميع امكانياته بعد ، الا انه بحسبنا أن نقف عند هـذا القدر فى تأصيل المنهج والاشـارة الى امكانيـات تطبيقه ، مطمئنين الى ان كل قصـيدة تولد شفرتها الخاصـة ، بحيث تتمثـل الرساله الفريدة لها فى بنيتهـا ذاتهـا ، ومستيقنين من أن محاولات الاقتراب من الشعر أن لم تجتهـد فى فك رموزه واكتشـاف عالمه وتوضيح نظامه ، وتكف عن دس انفها فى حياة الشاعر وعواطفه وتصوراته الخاصة فهى ثرثرة لا تغنى فتيلا فى التقدم نحو ادراك علمى لطريقته المتميزة فى انتاج دلالته وتشعير كلماته .**

● ● ●

---

# التراث و التجديد

تأليف . الدكتور حسن حنفي
عرض د. عبد المنعم تليمة

●● هذه خطة طموح ، غايتها أن يتحول الاصلاح الدينى الحديث فى العالم الاسلامى الى نهضة وطنية وقومية وانسانية شاملة . ولا يتبدى طموح الخطة فى غايتها ، وانما يتبدى فى السبيل الى تلك الغاية ، وهو سبيل عريض يضم مناهج البحث فى التراث القديم ، والنظر الى التراث باعتباره مشكل الثقافة الوطنية ، وطرائق تجديد هذا التراث . وضع المؤلف خطة ( مشروعة ) فى أقسام ثلاثة : مهمة القسم الأول ( موقفنا من التراث القديم ) اعادة بناء العلوم التقليدية من حقائق الحضارة الاسلامية ذاتها بالدخول فى بنائها ، والرجوع الى أصولها لبيان نشأتها وتطورها ، سواء بالنسبة الى كل علم أو بالنسبة الى مجموع العلوم . ومهمة القسم الثانى ( موقفنا من التراث الغربى ) بيان حدود الثقافة الغربية ومحليتها بعد أن ادعت الشمول والعالمية ، واخراج أوربا من محور التاريخ وردها الى حجمها الثقافى فى الثقافة العالمية الشاملة . وفى نفس الوقت يعرض هذا القسم الحضارة الاسلامية فى موازاة للحضارة الغربية عرضا نقديا تاريخيا . وغاية القسم الثالث ( نظرية التفسير ) اعادة بناء الحضارتين معا ابتداء من أصولهما الأولى فى الوحى ، لأن الغاية النهائية هى الوحى ذاته وامكانية تحويله الى علم انسانى شامل ، ولا يتم هذا الا عن طريق ( نظرية فى التفسير ) تكون منطقا للوحى . أخرج المؤلف ـ من هذا المشروع الكبير ـ الكتاب الذى بين أيدينا ، وهو يحتوى على المقدمات النظرية للمشروع كله .

يصدر المؤلف ـ فى هذه المقدمات النظرية ـ عن مفهومات للحضارة والتاريخ والفكر والواقع ، وترتبط هذه المفهومات عنده بمصدر التراث وغاية التجديد . فالغالب ـ لديه ـ أن كل الحضارات المعروفة حضارات مركزية نشأت من مركز واحد هو الدين . وقد نشأت الحضارة الاسلامية حول الكتاب والسنة ونسجت حولها العلوم الاسلامية العقلية الأربعة : الكلام والفلسفة والتصوف والأصول . حضارتنا هى الحضارة الاسلامية ، هى الحضارة التى نشأت حول الاسلام باعتباره معطى تاريخيا ، باعتباره واقعة حضارية حدثت فى التاريخ . وهذه الحضارة ذات طابع كلى شامل ولقد نهضت على مصدر ذى طابع كلى شامل وهو الوحى . ليس الوحى مصدرا للعلوم الاسلامية العقلية الأربعة فقط بل اننا لنجد ـ فى تاريخ الحضارة الاسلامية ـ بواعث العلوم الرياضية والطبيعية والانسانية وموجهاتها فى توجيهات الوحى . تكونت حضارتنا الاسلامية أساسا من تحويل النص الموحى به الى معنى ، وتحويل المعنى الى بناء

نظرى ، فأصبح الوحى هو العلم الانسانى الشامل فى هذه الحضارة . لقد ثبتت حقائق الوحى على أسس عقلية واستقر الوحى ثقافة وحضارة . وتأسيسا على ذلك فان الخاصية الأولى للتراث أنه وحى يتحول الى حضارة . الوحى مصدر التراث ، والوحى الاسلامى بطبيعته لا يفصل بين الدين والواقع ، فقد كان الوحى تلبية لنداء الواقع ، وقد تضمن الوحى الواقع فى باطنه وتكيف طبقا لتطوره . فاذا توجهنا الى التراث – مجددين – تحدونا حاجات واقعنا ، فانما ينهض توجهنا على اعادة بناء هذا التراث من داخله ، باعادة بناء العلوم الموروثة مستعينين بوسائل من قلب ثقافتنا المحلية الخالصة . واعادة بناء تلك العلوم الموروثة انما تكون بلمح ( وحدتها ) فى علم واحد يكون مرادفا للحضارة نفسها . هنا تكون غاية التجديد هى تحويل الوحى – مصدر كل العلوم الموروثة وموجهها – الى علم . فى هذا رد للتراث الى مصدره الأصيل ، ووصول بالتجديد الى غايته المرتجاة . البداية الوحى والنهاية العلم .

**التراث القديم أى تراث قديم – حى بين البشر الأحياء موجه للواقع ، فهو المخزون النفسى الشعورى عند الجماهير . ومشكل ( التراث والتجديد ) عام فى كل الحضارات ، ويتبدى هذا المشكل عندما يتوجه الباحثون والمفكرون والعلماء الى الكشف عن الأساس الشعورى للظاهرة الحضارية ولموجهات السلوك فى الواقع الماثل . ان الحضارة موقف شعورى . وتجديد التراث الاسلامى انما هو عملية وصف السلوك فى الواقع الراهن وتحويل الوحى الى نظام مثالى لهذا الواقع . تجديد التراث هو وصف لسلوك الجماهير وتغيير هذا السلوك لصالح قضية التغير الاجتماعى . ان الماضى والحاضر يعيشان فى الشعور ، ووصف الشعور هو فى نفس الوقت وصف للمخزون النفسى المتراكم من الموروث فى تفاعله مع الواقع الحاضر اسقاطا من الماضى أو رؤية للحاضر . فتحليل التراث هو فى نفس الوقت تحليل لعقليتنا المعاصرة وبيان أسباب معوقاتها . وتحليل عقليتنا المعاصرة هو فى نفس الوقت تحليل للتراث كما كان التراث مكونا رئيسيا فى عقليتنا المعاصرة . ومن هنا يسهل علينا رؤية الحاضر فى الماضى ورؤية الماضى فى الحاضر . غاية المجدد يقظة الشعور ، أن يعى الانسان موقفه فى الحياة حتى يشعر بذاته وبما حوله وبأبنية الواقع ومدى بعدها عن الأبنية المثالية فى الوحى .**

يرى المؤلف أن عملية التراث والتجديد – ان وجهها منهج سديد – عملية حضارية تكتشف التاريخ فتعين على الوصول الى تحديد : فى أى مرحلة نعيش ؟ . وتضىء الحاضر فتعين على الوصول الى تحديد : من نحن ؟ . وهى عملية علمية غايتها ( التنظير المباشر للواقع ) ضد خطأين شائعين : الأول هو الذى يتحدث عن العصر وكأن العصر يحتوى على حلوله فى ذاته . والثانى هو الذى يبدأ باستنباط الواقع من نظرية مسبقة . وقدرة هذه العملية على التنظير المباشر للواقع تتبدى فى قدرتها على مد هذا الواقع بنظريته التى تفسره وتغيره . فالتراث – هنا – هو نظرية الواقع ، والتجديد هو اعادة فهم التراث ليمكن رؤية الواقع ومكوناته . هذه العملية هى تأسيس قضايا التغير الاجتماعى فى منظور تاريخى ، بتفسير الالهيات على أنها اجتماعيات ، وبتحويل الدين من علم للعقائد الى علم انسانى ، من أجل المحافظة على الاستمرار فى الثقافة الوطنية وتأصيل الحاضر ودفعه نحو التقدم . تتغيا هذه العملية تطوير الفكر الاصلاحى والانتقال به من الاصلاح الى النهضة ومن اعادة التفسير الى تأسيس العلم ، ومن الاصلاح النسبى الى التغيير الجذرى . هى – هذه العملية – وريثة حركات الاصلاح الدينى الحديثة التى بدأت منذ أكثر من قرن ، وكانت محاولات جزئية ، وكانت تتم باسم العقل . تتم هذه العملية الراهنة باسم الواقع .

يضع المؤلف – متوسلا بما سلف – مفهوماته لمعنى التراث ومستوياته ، ولطرق التجديد وموضوعاته :

**التراث مخزون نفسى عند الجماهير . فاذا كانت البداية العلمية للتغيير تعنى البدء بالواقع واعتباره هو المصدر الأول والأخير لكل فكر فان القيم القديمة التى حواها التراث جزء من هذا الواقع . ان الأفكار أنماط حياة ومناهج سلوك، فنحن نعمل بالكندى فى كل يوم ونتنفس الفارابى فى كل لحظة ، ونرى ابن سينا فى كل الطرقات . لقد ساد الاختيار الأشعرى أكثر من عشرة قرون وقد تكون هذه السيادة معوقا من معوقات عصرنا ، والاختيار البديل – الاختيار الاعتزالى – قد يكون أكثر تعبيرا عن حاجات كانت البداية العلمية للتغيير تعنى البدء بالواقع المباشر ورؤية التراث فيه أو تحليل التراث على أنه مخزون نفسى عند الجماهير هو فى نفس الوقت منهج نفسى اجتماعى : نفسى لأنه يقوم على تحليل شعور الناس وسلوكهم ، واجتماعى لأنه**

**يهدف الى تحليل الواقع والى أى حد ترتكز هذه الأبنية على أبنية نفسية أخرى عند الجماهير . ولما كانت هذه الأسس النفسية ذاتها ناشئة من موروث حضارى فانه يتعين تحليل هذا الموروث ومعرفة ظروف نشأته .**

عملية التراث والتجديد اذن تنتظم ميادين ثلاثة :

الأول تحليل الموروث القديم وظروف نشأته ومعرفة مساره فى الشعور الحضارى .

والثانى تحليل الأبنية النفسية للجماهير والى أى حد هى ناتجة عن الموروث القديم أو عن الأوضاع الاجتماعية الحالية .

والثالث تحليل أبنية الواقع والى أى حد هى ناشئة من الواقع ذاته ودرجة تطوره أم انها ناشئة من الأبنية النفسية للجماهير ، هذه الأبنية التى ترتد الى الموروث القديم . تهدف هذه العملية اذن الى الانتقال من علم اجتماع المعرفة الى تحليل سلوك الجماهير ، أى من العلوم الانسانية الى الثقافة الوطنية ، ومن الثقافة الوطنية الى الثورة السياسية والاجتماعية .

وعملية التراث والتجديد رد فعل على أزمة التغيير للواقع الاجتماعى نظرا لتعثر محاولات التغيير واصطدامها جميعا بقضية التراث كمخزون نفسى عند الجماهير . من هنا فان هذه العملية جزء من العمل الأيديولوجى للبلاد النامية ، اذ انها عمل على الواقع ، ومحاولة للتعرف على مكوناته الفكرية والنفسية والعملية ، انها قضية تصفية المعوقات الفكرية للتنمية ووضع أسس فكرية جديدة لتطوير الواقع . فاذا كان ما تشكو منه البلاد النامية على المستوى الايديولوجى هو عدم الوضوح النظرى والتذبذب بين ايديولوجيات الغرب والشرق معا ، فان عملية التراث والتجديد هى الكفيلة بتحقيق هذا الوضوح النظرى وصياغة أيديولوجية قومية للبلاد النامية تنبع من أرضها ، وتمتد جذورها فى تاريخها وتجيب متطلبات واقعها ، تكون الأيديولوجية حينئذ تعبيرا عن الثقافة الوطنية للشعوب ، وتأكيدا لذاتها وابقاء على هويتها . لا تعنى هذه العملية اصلاحا نظريا للقديم بل تعنى تغيير الواقع تغييرا جذريا بالقضاء على أسباب التخلف من جذوره النفسية . مهمة التجديد اذن عملية وليست نظرية وهى المساهمة فى البناء النظرى للواقع وذلك بالقضاء على الأفكار الثابتة فيه والأحكام المسبقة التى لا يمكن أن تكون أساسا نظريا لتغيير الواقع .

التجديد جزء من البناء النظرى للواقع وجانب من الايضاح للسلوك ، فالتراث ليس غاية فى ذاته بل وسيلة لتحريك الجماهير وتغيير الواقع . ويدفع المؤلف بان هذا المنهج لا يعنى الوقوع فى نظرة مثالية تود تغيير الواقع بتغيير الأفكار وتفسير الظواهر الاجتماعية بتغيير أبنيتها القومية . ذلك — يقول — لأن التراث القديم مازال حيا فى وجدان الجماهير ومازالت القيم الموروثة هى الموجهة لسلوكها . وعنده أن الظاهرة المدروسة — الحضارة وأثر التراث القديم فى البناء الثقافى الراهن — ظاهرة شعورية ، أى أن الأبنية ( اجتماعية وسياسية واقتصادية ) والأبنية القومية من نظريات وآراء وموروثات تم توحيدها فى الأبنية الشعورية وهى الأبنية الفعلية التى تحدد سلوك الجماهير . لديه أن الواقع خارج الشعور خواء والنظرية خارج القصد لا فعل لها ، لان الأفعال والوقائع انما تتحدد بكونها أبنية للشعور .

تعبر عملية التراث والتجديد أيضا عن أزمة أخرى هى أزمة الدراسات الاسلامية . فاذا كانت أزمة التغيير أزمة الثورة فى واقعنا ، فان أزمة الدراسات الاسلامية هى أزمة البحث العلمى . لذلك كانت هذه العملية تعبيرا عن أزمتين : أزمة التغيير الثورى وأزمة البحث العلمى . لهذا فان مهمة الباحث المعنى بتجديد التراث ليست الأخبار والتعريف وانما مهمته ارجاع الظواهر الفكرية الى أصولها الأولى — الكتاب والسنة — لمعرفة كيفية خروجها منها ومحاولة العثور على منهج أو مناهج دائمة ومتكررة يمكن بواسطتها العثور على منهج اسلامى عام . ليس المطلوب الآن هو الأخبار بل المطلوب اكتشاف ( تصورات العالم ) فى علومنا القديمة التى تحدد نظرتنا الى واقعنا المعاصر ، والبحث عن موجهات سلوكنا فى أبنيتنا النفسية القديمة التى ورثناها .

**ويحدث التجديد — كما يراه المؤلف — بعدة طرق ، بعضها خاص باللغة ، وبعضها خاص بالمعانى ، والبعض الثالث خاص بالأشياء ذاتها ، حسب أبعاد الفكر الثلاثة ( اللفظ والمعنى والشىء ) .**

وعند المؤلف أن حركات التجديد لم تتوقف سواء فى الماضى أو فى العصر الحديث ، الا انها كلها مازالت نسبية جزئية ولم تؤد الى نتائج حاسمة سواء على المستوى النظرى أو فى التطبيق العملى واللغة من أسباب هذا الاخفاق ، وذلك لأن لغة المجدد مازالت الهية ، دينية ، تاريخية ، قانونية ، مجردة . ومازالت اللغة التقليدية تستعمل

للتعبير عن المعاني الضمنية مما يؤدي الى نقص في التعبير. وفي التوصيل . ولن تتحول حركات التجديد المعاصرة – كما يرى – الى حركات جذرية الا بتجديد ، اللغة ولن يتحول الاصلاح الى ثورة الا بالتخلي عن اللغة التقليدية والتعبير عن المضمون الموروث سواء في المعنى أو في الشيء المشار اليه بلغة جديدة تتوافر فيها شروط العصر ، وعلى رأسها لغة العلم التي يمكن للآخرين التعامل بها ، وتحقيق ما نصبو اليه من قيام حركات للتجديد كلية شاملة ، جذرية أصلية – تكوينية جادة ، تهدف الى نقل حضارتنا من طور قديم الى طور جديد . وقد تطورت الحضارات الانسانية وانتقلت من طور الى آخر بفعل منطق التجديد اللغوي . فاذا كان اكتشاف العلوم مرهونا بنشأة اللغة فان تاريخ الانسانية كله مرهون بتجديد اللغة .

ومن جهة ثانية – بعد التجديد اللغوي – فان التجديد هو اعادة قراءة التراث بمنظور عصري ، حسب المستويات الحديثة للتحليل ، وأهم هذه المستويات الشعور . والشعور مستوى أخص من الانسان ، وأهم من العقل ، وأدق من القلب وأكثر حيادا من الوعي ، يكشف عن مستوى حديث للتحليل موجود ضمنا داخل العلوم التقليدية نفسها ولكن نظرا لظروف نشأتها لم يوضع في مكان الصدارة ، ولم تعط له الأولوية الواجبة ، ولكنه يفهم ضمنا ، ويقرأ فيما بين السطور . ان الشعور موجود ، ولكنه خفي . في الالهيات وفي العلوم التقليدية .

ومن جهة ثالثة – بعد التجديد اللغوي ومستويات التحليل – فان واقع البيئة الثقافية مستوى ثالث . فقد نشأت العلوم التقليدية من واقع للحضارة القديمة وعلى مستواها الثقافي وفي واقعها التاريخي . وحدد ذلك الواقع بناء كل علم ، ماهيته ، ومناهجه ، ونتائجه ، ولغته . فالعلوم القديمة بهذا المعنى ليست علوما مطلقة ثبتت مرة واحدة والى الأبد بل هي علوم نسبية حاولت التعبير عن الوحي في اطار نوعية الثقافة الموجودة في العصر القديم . هناك اذن فرق بين العلم ومادته ، فالعلم بناء عقلي قد يعرض في مادة معينة أو غيرها في حين أن المادة تعطيها البيئة الثقافية المحددة في الزمان والمكان . البناء لا يتغير ولكن المادة تتغير .

وينتهي المؤلف الى تحديد طرق يمكن بها اعادة بناء كل علم على حدة ، اضافة الى ما حدده فيما سبق من طرق تجديد التراث التي تعم العلوم الدينية العقلية جميعا . هذه العلوم هي موضوعات التجديد ، واعادة بنائها هو التجديد . أما الطرق الجديدة فأربع صور ، يسميها : ( منطق التفسير ) ، و ( منطق الظواهر ) ، و ( منطق التقييم ) ، و ( منطق التجديد ) . أما العلوم الاسلامية العقلية الأربعة ( الكلام . الفلسفة . التصوف . الأصول ) فانما ترتد الى مصدرها في الكتاب والسنة . وأما العلوم الرياضية فهي علوم عقلية خالصة اذ أنها تخضع لنظرية في العقل الخالص ، ولو اننا نستطيع – يقول المؤلف – أن نجد بواعثها وموجهاتها في توجيهات الوحي ، وفي تصورات الله خاصة في التنزيه . والعلوم الطبيعية كالعلوم الرياضية نستطيع أن نجد بعض البواعث عليها مستمدة من نواة الحضارة الاسلامية مثل التجريب ، والدعوة الى التأمل في الطبيعة ، والتوجيه نحو اكتشاف العالم ، فهذه العلوم أيضا جزء من موقف حضاري عام . أما العلوم الانسانية فاننا نستطيع أيضا أن نجد البواعث عليها من توجيهات الوحي العامة ويمكن القول بالمثل في علوم اللغة والأدب ، وعلم النفس ، وعلم الاجتماع ، وعلم الأخلاق ، وعلم القانون ، وعلم السياسة ، وعلم الاقتصاد ، وعلم المنطق وعلم الجمال ، كلها علوم مرتبطة بالوحي وان لم تظهر علوما مستقلة مثل العلوم الدينية الأربعة . ان وحدة العلوم ممكنة من خلال صورة كل علم في العلم الآخر . واذا كان التراث قد منحنا علوما عقلية عبر فيها عن آخر ما وصلت اليه قدراته من تعقيل للنص وتنظير للوحي ، واذا كان التجديد باستطاعته تحويل هذه العلوم التقليدية الى علوم انسانية ، فان العصر الحاضر يهدف الى القيام بخطوة أكثر تقدما وهي تحويل العلوم الانسانية وريثة العلوم التقليدية الى ايديولوجية. وهذه هي الغاية النهائية من تجديد التراث : ايديولوجية تجيب مطالب العصر . والايديولوجية علم نظري وعملي على السواء . هي علم نظري لأنها تعبير نظري عن مطالب الواقع ، وعلم عملي لأنها تعطي وسائل تحقيقها بفعل الجماهير ، فاذا كانت بداية العلوم العقلية التقليدية هي الوحي فان نهايتها هي الايديولوجية . وما عملية التراث والتجديد في النهاية الا تحويل الوحي من علوم حضارية الى ايديولوجية أو ببساطة تحويل الوحي الى أيديولوجية . مهمة هذه العملية اذن تحويل الوحي الى علم شامل يعطي المبادىء العامة التي هي في نفس الوقت قوانين التاريخ وحركة المجتمعات فالوحي هو منطق الوجود .

أتوقع أن يثير هذا العمل – بقدر طموح سبيله وغايته وبقدر جدية صاحبه – جدلا واسعا . ولقد يكون سبيلي الى المشاركة في هذا الجدل أن أقف مع المؤلف محاورا اياه في مفهوماته ( الاصطلاحية ) وتحليلاته الفكرية وربما لمح قارئي أن هذا الحوار انما هو بين منهجين :

**ضيق المؤلف مفهوم ( التراث ) تضييقا عظيما ٠ لقد جعل ( التراث ) فكرا ، ووقف بالفكر عند الفكر الاسلامى ، ثم وقف بالفكر الاسلامى عند الفكر الدينى وكاد يقف بهذا الفكر الدينى عند جهد الأصوليين من الفقهاء ٠ أشار المؤلف مرة واحدة ( ص ٢٦ ) الى تعدد جوانب التراث وحاجته الى باحثين متخصصين كل فى ميدانه ، ثم عاد وقرر أن الفرد ــ المؤلف مثلا ــ يستطيع بيان وحدة العلوم ووحدة المنهج ٠ وهذا مشروع وممكن ، ولكن الذى تحقق فى الكتاب كان وحدة ضيقة عمادها الفكر الدينى ونهجها فقهى أصولى حازم ٠ غلبت هذه الوجهة على العمل كله فكادت تنقله من أفق تجديد التراث الى أفق احياء الفقه ٠ ومن حق المؤلف أن ينتخب ( المادة ) التراثية التى يتعامل معها حسب اختصاصه واهتمامه ولكن من واجبه ألا ينص على أن هذه المادة هى كل التراث ، وعلى أن اعادة بنائها بناء مثالى للعالم ٠**

ومن حق المؤلف أن يحاول بيان سبيل الى نهوض المسلمين من داخل حضارتهم الاسلامية ، ولكن ليس حقا أن يرى أن هذه الحضارة الاسلامية هى كل حضارة المسلمين ٠ ان دين العرب والمسلمين هو الإسلام الذى نشأت حوله حضارة من ألمع حضارات البشرية ، ولكن هؤلاء العرب والمسلمين لهم أدوار حضارية سابقة مؤثرة فى تاريخ الانسان ٠ وأشار المؤلف مرة ( ص ٣٠ ) الى سعة الموروث الحضارى للمنطقة فذكر أن التراث القديم تراث سامى لا فرق فيه بين لحظاته الثلاث : اليهودية والمسيحية ، والاسلام ، بل انه يجمع كل التراث السامى القديم ، الفرعونى والآشورى والبابلى والكلدانى ٠ لكن هذه الاشارة تاهت وغلب عليها دور حضارى واحد ــ هو الدور الاسلامى ــ من الأدوار الحضارية الثابتة لهذه الشعوب ٠

وللمؤلف ــ وهو يحلل التراث والواقع ــ أن يختار مستوى التحليل ومنهجه ، وله أن يتوسل بالمناهج النفسية والبنائية والفينومينولوجية ليتجاوز الواقع (المادى) الى ما وراءه من مضمون شعورى ونفسى ٠ وله كذلك أن يجعل وكده الأول التفتيش عن الشعور فى الالهيات والعلوم التقليدية الموروثة ، مؤمنا بأن علمنا هو نتيجة شعورنا بالعالم وبأن وجودنا ووجود العالم هو ما نشعر به ٠ للمؤلف كل ذلك ، ولكن ليس له أن يعمم وأن يحاول التوفيق بين مناهج متمايزة ٠ ليس له أن يعمم فيجزم أن لا شىء فى العالم الخارجى يمكن ادراكه ومعرفته الا من خلال الشعور ، لأن البداية بالشعور ــ عنده ــ بداية يقينية لاتستبقها بداية أخرى ٠ أما محاولة التوفيق بين المناهج المتمايزة ، بل المتقابلة ، فتبدو فى طموح المؤلف الى ( منهج نفسى اجتماعى ) ، وفى طموحه الى جعل الأساس الشعورى العامل الأول فى تفسير الظاهرة المدروسة ــ الحضارة ــ فى نفس الوقت الذى يطمح فيه الى وضع الظاهرة فى منظور تاريخى ٠ ولا تنجح محاولة التوفيق ــ بطبيعة الحال ــ لأن المؤلف يرد بحزم ما رآه اجتماعيا الى ما سماه الأبنية النفسية ، ولأن المنظور التاريخى لديه لا يجاوز لحظة ثابتة من تاريخ الجماعة ، هى لحظة ازدهار العلوم الاسلامية فى العصور العباسية ٠ التاريخية ــ فى الظاهرة المدروسة ــ انما هى الظاهرة فى تطورها وفى جدل جزئياتها داخليا وفى جدلها ككل مع غيرها من الظواهر ، والتاريخية ــ فى المنهج الدارس ــ انما هى اعتماد قوانين هذا التطور ٠ لكن المؤلف بعيد جدا ــ فى كل عمله ــ عن هذه التاريخية ، وقريب جدا من المثالية الروحية الحادة ٠ ولا ريب فى أن الشعور أحد العوامل الموجهة لسلوك الفرد والجماعة ولكنه ليس العامل الأساسى فى تفسير هذا السلوك ٠ ولا ريب فى أن الشعور أحد القوى العارفة لكنه ليس منهجا معرفيا ٠ ولا ريب فى أن للتراث آثارا شعورية نفسية فى الواقع الماثل ، ولكن الأثر الأعمق للتراث انما يسطع ــ فى تفاعله مع معطيات الواقع ــ فى مستوى تطور الجماعة فى تعاملها علميا وتكنيكيا مع عالمها الطبيعى ، وفى مستوى تطور الجماعة فى علاقاتها ثقافيا وسياسيا فى نظامها الاجتماعى ٠ ماذا قلت ؟ ٠ ولم لا أقول ان العلم ينكر أن يرد جهد الجماعة علميا وابداعيا وفكريا ــ تراثها ــ الى مصدر واحد مهما تكن منزلته ، وينكر أن تكون الحضارة ( موقفا شعوريا ) وأن يكون الدور الحضارى للجماعة فى التاريخ ثابتا عند لحظة مهما يكن ازدهارها ، وينكر أن يكون مستقبل الشعب فى نهوضه الحديث وراءه ، مهما يكن هذا ( الوراء ) مضيئا ٠ الحق أن مفهومات المؤلف للتراث والحضارة والنهضة ذاتية غالية ، وأن منهجه فى تحليل التراث والواقع ذاتى غال ٠ وتنسحب هذه الذاتية الغالية ــ مفهوما ومنهجا ــ على المسائل الأخرى وخاصة اللغة والقومية والثقافة والثورة والتأثير والتأثر ٠

**ومالى لا أضع نفسى ازاء الغايات المباشرة للمؤلف ؟ ٠ ان الرجل يتغيا صياغة فكرية لمشكلين : أولهما مشكل التراث وما يتصل به من مسألة ( الشخصية القومية ) ومسألة ( الأصالة والمعاصرة ) ، وما يتصل بكل ذلك من ماهية للحضارة وما هية للثقافة ٠ وثانيهما**

**مشكل الثقافة الوطنية المصرية فى ضوء تحليل التراث الماضى والواقع الحديث ، وما يتصل بذلك من خطة فكرية ومن تقويم للخطط السابقة فى تراثنا القريب • ولنا فى هذين المشكلين ــ بكل مايتصل بهما ــ كلام :**

الموروث الثقافى فى مجتمع من المجتمعات هو الوعاء الحافظ لتجربة هذا المجتمع فى التاريخ ، ويتبدى هذا الموروث فى الأعراف القيم والمثل العليا وأنماط السلوك والأديان والفنون والعلوم والآداب مدونة وشفهية ، كما يتبدى فى المعابد والهياكل وطرز العمارة ••• الخ • لكننا نقف هنا عند المفهوم الضيق الخاص للثقافة : الصياغات الفكرية والدينية والعلمية والابداعية • ونعالج هذه الصياغة من زاوية محددة هى : الأصيل والمعاصر فى ثقافتنا الراهنة • وبطبيعة الحال فلسنا هنا بحيث نعالج كلا من تلك الصياغات فى اتصاله بقضية ( الاصالة والمعاصرة ) وانما نتناول المشكلات النظرية التى تثيرها هذه القضية •

لا يعرف العلم خصائص ثابتة لأية مجموعة تاريخية من البشر لأى مجتمع • ولذا فان العلماء يتحرجون ازاء مفاهيم مثل ( الخصوصية التاريخية ) و ( الشخصية القومية ) و ( الأصالة والمعاصرة ) وغيرها • من وجوه التحرج أن العلم قد اكتشف الجدل بين المطلق والنسبى ، وبين الثابت والمتغير ، فأصبح القول بأصول ثقافية مطلقة لشعب ما ، وبملامح ثابتة لشخصيته القومية ، قولا لا يقبله العلم • ومن وجوه التحرج أن بعض هذه المفاهيم قد أخفى روحا قوميا غاليا عدوانيا ، وأن بعضها ( الأصالة : تراثى ) قد استخدمته قوى اجتماعية وسياسية لمواراة تخلفها وحماية مصالحها ، كما استخدم بعضها ( المعاصرة : عصرى ) لواد ثقافات الشعوب وخاصة الجوانب الديمقراطية والمتقدمة منها •

بيد أن اكتشاف العلم للجدل بين المطلق والنسبى وبين الثابت والمتغير ، قد أزال كثيرا من التحرج ، اذ وضع العلماء ــ فى ضوء ذلك الاكتشاف ــ ضوابط لهذه ( المفاهيم ) جعلتها ( مصطلحات ) معتمدة فى كثير من البيئات العلمية :

فضابط ( الخصوصية التاريخية ) لمجتمع من المجتمعات هو التعرف على ما يفسرها من تركيب اجتماعى واقتصادى ، وعلى ما يفسر تغيرها من مرحلة الى مرحلة فى تاريخ هذا المجتمع . ليست الخصوصية هنا جامدة سرمدية ، وانما هى متغيرة متحولة تاريخيا ، تنتظم عناصر ثابتة هى سبب بقاء المجتمع وعناصر متغيرة هى سبب تطوره • وامتلاك الوعى الانسانى لهذه المعرفة هو أداته للتقدم • ان هذا التعرف يفضى الى التفسير ، ومن ثم الى التغيير •

وعلى هذا فان ( الشخصية القومية ) لمجتمع من المجتمعات انما تنهض على عمادين ( جغرافى طبيعى ــ وبشرى انسانى ) ثابتين نسبيا ، وعلى عماد اجتماعى اقتصادى ( تاريخى ) متغير • ويتأسس على هذا أن التفتيش عن ( ملامح وخصائص ) لمجتمع ما ممكن اذا اعتمد التغير من مرحلة الى مرحلة فى تاريخ هذا المجتمع نهجا ، واذا تنكب طريق التجميد والتثبيت المجردين لبعض السمات والخصائص الظاهرية • وعلى هذا أيضا تتبدى قضية التراث والواقع (الأصالة والمعاصرة ) مرتبطة بحقائق المرحلة التاريخية المحددة التى تثيرها ، وهى مرحلة التطور الراهن فى بلادنا • أى أنها قضية تتبدى بتفاعل التكوين الاجتماعى الاقتصادى الثقافى لمجتمعنا مع العصر الذى نعيش فيه • ولما كان هذا التكوين متعدد الطبقات والمصالح ، فان تحديد ما هو أصيل وما هو معاصر انما يتأسس على وجهات متعددة ممثلة لتلك الطبقات ومصالحها • أى أن النهج فى المعاصرة هو الذى يوجه الى النهج فى الأصالة فكأن الحاضر هو الذى ( يخلق) الماضى ــ ان صحت العبارة ــ أو أن الحاضر هو الذى يفسر الماضى • لهذا فان كل تحديد للأصالة انما يتضمن تحديدا للمعاصرة • فاذا اعتمدنا هذه الضوابط هنا ، فاننا ننتهى الى تحديدات نراها صالحة : أهمها التمييز بين ( التراث ) و ( الأصالة ) ، ذلك أن الأصالة لا تطابق التراث ، لأن التراث هو الماضى الثقافى ، أما الأصالة فهى الماضى الثقافى الصالح للتواصل والقادر على التأثير فى الحياة الحديثة وعلى الاستجابة لحاجاتها الحقيقية ، ان هذه النظرة توجه الى درس التراث كله درسا تاريخيا نقديا لبيان التجربة التاريخية بكل جوانبها وكل ملابساتها ، هنا يصبح التراث تاريخا • أما الأصيل ــ وهو جانب من التراث ــ فيصبح مجالا للاحتذاء والاستلهام • وهنا تصبح المعاصرة هى ذلك الأصيل مجددا وقابلا للجديد فى ظروف جديدة • الأصيل ــ فى هذه النظرة ــ هو التراث النابض بالحياة ، هو جزء من البناء الثقافى التاريخى للجماعة ، متطور بتطورها ، مستجيب لوحى حاجاتها وعلاقاتها الجديدة • ان الأصيل يتحدد ــ هنا ــ بدواعى تحديثه اى بدواعى المعاصرة • ان ضبط التعامل علميا مع التراث هو فى ذات الوقت ضبط لتعامل مجتمعنا مع هذا العصر الذى نرنو الى المشاركة فى حضارته •

فاذا نهض درس التراث على منهجية ضابطة تاريخية ، واذا نهض موقفنا من هذا العصر على منهج نقدي يعتد بالحاجات والملابسات ، تحددت لنا العلاقة بين التراث والواقع باعتبارها مشكلة واقعية ومصطلحا يعتد به العلم ويرضاه .

الثقافة - اذن - ظاهرة ماهيتها الأساسية ( التاريخية ) .. وذلك لأن البناء الثقافي لمجتمع من المجتمعات هو نتاج جماعة بشرية صاغتها ظروف تاريخية ( اجتماعية اقتصادية ) محددة . من هنا تستمد ثقافة هذا المجتمع طوابعها القومية . ويتم هذا البناء الثقافي عبر مراحل تاريخية متعاقبة محركها وأساس التغير فيها صراع القوى والطبقات الاجتماعية ، ومن هنا تستمد ثقافة هذا المجتمع طوابعها الطبقية . الطوابع القومية مفسر لتجانس عام ينتج ( وحدة ثقافة الشعب ) والطوابع الطبقية مفسر لتمايز يشير الى المثل الأعلى لكل طبقة من طبقات هذا الشعب والى وجهتها في الحياة ونظرتها اليها .

وتثير هذه الطوابع القومية والطبقية أمرا هو : أن أي شعب يصوغ خبرته في التاريخ - ثقافته - في ظل ظروفه بخاصة ، وفي ظل صلاته بغيره من الشعوب . أي أن البناء الثقافي لشعب ما انما هو ثمرة تطوره الذاتي وتلاحمه بغيره . وثمار هذا التلاحم الثقافي بين الشعوب تمثيل دال على خبرة البشر على هذه الأرض : تراث الانسان . فاذا كانت ثقافة الشعب عاكسة لطابعه ، فانها في ذات الوقت جزء من كل . هي بعض من التجربة البشرية . لكن غلاة القوميين والتراثيين والمرجعيين - في فترات احتدام الصراع الاجتماعي والفكري - يلحون على التميز القومي ( المقفل ) الذي يتجاوز الاعتزاز الصحي الى التعصب العدواني ، فاذا وقعت عيونهم على ( أصالة ) ذات محتوى انساني في التراث القومي الكلاسيكي عدوها ( دخيلة ) ، واذا وقعت عيونهم على ( معاصرة ) ذات محتوى متقدم في الثقافة القومية الراهنة عدوها ( مستوردة ) .

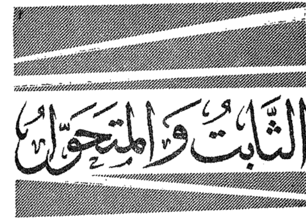
وما دام العلم قد أقر بتاريخية الظاهرة الثقافية - قوميتها وطبقيتها - فان من مشكلات الثقافة الوطنية المصرية أن حلقة أساسية من حلقاتها ، وهي الحلقة الأخيرة - الثقافة العربية الاسلامية - تكاد تخفي حلقتين أساسيتين أخريين - هما الحلقة الفرعونية ، والحلقة القبطية . ان الثقافة العربية الاسلامية في مصر - منذ أربعة عشر قرنا - هي الحقيقة الثقافية البارزة ، لكن تاريخ مصر المدون - ببنائه الثقافي - يمتد عمقا الى أكثر من سبعين قرنا . ووجه المشكلة هنا أن بعض الاتجاهات الفكرية والسياسية قد أغفل الحلقتين الأوليين من البناء الثقافي المصري ، خاصة بعد التغيرات السياسية منذ الخمسينات وبروز النزوع الى الوحدة العربية والوحدة العربية ظاهرة تاريخية قطعت شوطا في نشوئها وتكونها ، كما أن نظريتها السياسية تنمو بنموها وتتطور بتطورها ونضجها . وبطبيعة الحال فان الصياغات الفكرية الموضوعية تساعد على هذا التطور والنضج . وفي هذا السبيل فان الوحدة العربية ليست امتدادا للقبلية البدوية القديمة ، وانما هي التفاعل العربي مع التكوينات التاريخية والقوميات : المصرية ، العراقية ... الخ . وعلى هذا فان الوحدة العربية ليست مجموع تواريخ هذه التكوينات والقوميات ، وانما هي تكوين قومي جديد : ليس حاصل جمع تلك التواريخ ، وانما هو نتيجة لتفاعلها . ويتأسس على هذا الفهم أن تلك التكوينات والقوميات لا تتوارى مع بروز الوحدة العربية . وانما على العكس فانها تزدهر مع هذا البروز ، لأن التناقضات والتفاوتات الراهنة بينها تؤدي الى هذا الازدهار ، ثم يحل التناقض في الصيغة العربية الجديدة . من هنا فان ازدهار هذه التكوينات والقوميات يفضي الى التفاعل الصحي والصحيح ، ومن ثم فانه يفضي الى نضج التكوين العربي الجديد . بهذا تبرز الثقافة المصرية - بكل حلقاتها وبعمق سبعين قرنا في التاريخ - كما يبرز غيرها من ثقافات تلك القوميات ذخرا هائلا لثقافة عربية واحدة .

## هذا ما قلته هنا

**وسيقول غيري غيرما قلت قريبا منه أو بعيدا عنه ، فالعمل جاد وخصب . وستظل جمهرة المثقفين والمفكرين تتبع خروج أجزاء هذا المشروع الكبير . انا لهذه الأجزاء لمنتظرون . وتحية الى المؤلف المفكر النابه .**

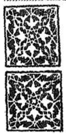
●






# في رؤيا أدونيس للتراث

نصر أبو زيد



**● ● ان دراسة التراث مهمة تحوطها صعوبات عديدة . أخطر هذه الصعوبات عدم الوعي بأن موقفنا الراهن من واقعنا يحكم نظرتنا لهذا التراث ، ويلون حكمنا عليه ، ولقد انتهت – تقريبا – من أفق حياتنا الثقافية النظرة التقديسية للتراث، تلك النظرة التي تراه كمالا كله ، وجمالا كله ، وتراه كتلة واحدة لا تمايز بين اتجاهاته وعناصره . منذ ألقى « طه حسين » في أفق حياتنا الثقافية قنبلة « في الشعر الجاهلي » ، لم يكف وعي المثقف العربي عن التساؤل عن ماهية التراث وعن علاقته به . ولقد تأسس – منذ ذلك الحين – وعي جديد مؤداه أن الماضي شأنه شأن الحاضر – ليس خيرا كله ، بل هو مزيج من الخير والشر ، من الخطأ والصواب ، من عناصر التقدم وقوى التخلف . وأنه – شأن مجتمعنا الراهن – يقوم على الصراع بين هذه العناصر . ومن ثم انتفت نظرتنا السكونية الى التراث لتحل محلها نظرة ديناميكية (١) .**

غير أن هذه النظرة الديناميكية – بوعيها الجديد موقفها العملي مع عناصر الخير والتقدم والصواب – ما زالت – على المستوى النظري – محجوبة عن قانون العلاقة الجدلية بين الحاضر والماضي . وما زالت تدور في اطار الوهم التقليدي الذي يفصل بين الموقف الراهن للمفكر وبين رويته لتراث أمته . مازال مفكرو هذا الاتجاه الجديد يظنون انهم يقدمون صورة « موضوعية » للتراث والماضي وهم في هذا الوهم لا يحققون تميزهم الكامل عن الاتجاه التقليدي الذي يرفضونه في واقع الأمر . ان مفكري هذا الاتجاه – بكلمات أخرى – يناقضون انفسهم حين يسلمون بامكانية « الدراسة الموضوعية » للماضي كما لو كان الماضي شيئا محايدا مستقلا عن وعينا الحاضر وموقفنا الراهن . ان للماضي وجوده المستقل دون شك ، بمعنى أن له وجودا تاريخيا في الماضي ( وجودا بالمعنى الأنطولوجي ) ، أما بالمعنى العرفي ( الابستمولجي ) فالماضي مستمر يشكل الحاضر ، كما يعيد وعينا الراهن اعادة تشكيله . ان العلاقة بين الماضي والحاضر – بهذا الفهم – علاقة جدلية، وكذلك العلاقة بين التراث والباحث . لا يكفي أن يتبنى الباحث في تراثه الاتجاهات التقدمية الخيرة ، بل عليه أن يعي – بنفس الدرجة – جدلية علاقته مع هذا التراث ، وأن يتخلص من وهم النظرة الموضوعية . ان أهمية هذا الوعي تضع اساسا « موضوعيا » لموقف الباحث من التراث انها تؤصل اختياره بدلا من ان تجعله في منطقة « الأهواء » و « النوازع » و « الأغراض الشخصية » ، وهي الاتهامات التي يوجهها عادة من يعتبرون أنفسهم سدنة للتراث ، واصحاب الحق الوحيد في فهمه وتفسيره . ان هذا الوعي – من جانب آخر – يكون قادرا على كشف الأساس النظري لموقف « الآخرين » من التراث . انه يفسر « فهمهم الخاص » أو « تأويلهم » الذي يعتبرونه «الفهم » الوحيد و « التفسير » الصحيح . ان رفض وهم « الفهم الموضوعي » هو نقطة الانطلاق الأولى للتحكم في الأهواء والنوازع والأغراض ، ومواجهتها بدلا من تركها تعمل في الخفاء (٢) . وهذا الوعي يمكن الباحث من السيطرة على موقفه وفهمه وتقنينه ، مما يعطي رؤيته بعدا أعمق ، ويجنبه مزالق الشطح والوثب والربط الميكانيكي بين الظواهر .

انطلاقا من الوعي بهذه العلاقة الجدلية بين الماضي والحاضر ، وبين الباحث وموضوعه ، لابد من التسليم – مع لوي آلتوسير – بأنه « لا توجد ثمة قراءة بريئة » (٣) .

يبدأ الباحث من موقعه الراهن وهمومه المعاصرة محاولا اعادة اكتشاف الماضي . والباحث في هذه الحالة يسلم بما يربطه بالماضي من علاقة جدلية ، وينطلق من حق الحاضر في فهم الماضي في ضوء همومه ، كما انه يسلم بأن هذا الماضي ليس كتلة واحدة ، وانما هو اتجاهات ، تعكس قوى ومصالح طبقات . وهو — من ثم — يفتش في اتجاهات الماضي عن سند لموقفه الراهن . انه بكلمات أخرى لا يتبنى الماضي ككل ، بقدر ما يختار منه نافيا بعض عناصره ومثبتا بعضها الآخر . ان الماضي في هذه الرؤية له استمرار في الحاضر ، وان يكن استمرارا غير تشابهي .

**الباحث في هذه الحالة أشبه بالفنان ، أو الروائي ، ان له موقفا من الواقع ، وهذا الموقف يحدد رؤيته للأشياء والواقع . وهو — من ثم — حين يختار من الواقع عناصر عمله الفني تحكمه رؤيته في عملية الاختيار هذه ، فلا يختار من الواقع الا ما يبرز رؤيته . وتكمن مقدرة الفنان الحقيقية في قدرته على الموازنة الدقيقة بين عملية الاختيار التي يقوم بها ، وبين التلقائية التي يجب أن تكون طابع عمله الفني . ونفس التحدي مطروح أمام الباحث في التراث ، ان عليه أن يوائم مواءمة دقيقة بين رؤيته وبين حقائق التراث . والوعي بعلاقة الجدل مع الماضي هو سلاحه لتحقيق هذه المواءمة ، وتجنب الشطح والوثب .**

من خلال هذا المنظور نتعرض لرؤيا أدونيس للتراث كما عرضها في دراسته « **الثابت والمتحول بحث في الاتباع والابداع عند العرب** » (٤) . ويهمنا — ما دمنا بصدد العلاقة الجدلية بين الباحث والتراث — أن نحدد موقف أدونيس من الواقع كما عرضها هو نفسه في هذه الدراسة ، وذلك حتى نتمكن من اكتشاف المنظور الذي ينظر للتراث من خلاله .. ما هو تصوره للابداع ؟ وما هو تصوره للاتباع ؟ ما هي مفاهيم الثبات والتحول عنده ؟ وما هي كنه العلاقة بينهما ؟ ما هو تصوره لعلاقة الماضي بالحاضر ؟ وتصوره لعلاقته هو — كموقف وشاعر — بالتراث ؟! كل هذه أسئلة قد تضيء الاجابة عليها جوانب الاضافة في هذه الدراسة ، كما أنها — في نفس الوقت — قد تكشف عن بعض جوانب القصور في تعاملنا مع التراث ونظرتنا له . وعلى القارىء الا يتوقع عرضا أفقيا لافكار الدراسة تغنيه عن قراءتها بنفسه ، اذ تظل هذه القراءة لدراسة أدونيس قراءة من زاوية خاصة تعكس اهتمام كاتبها وانشغاله بدرس « معضلة التأويل » في ثقافتنا القديمة والحديثة على السواء .

يتحدد موقف ادونيس من الواقع في تفرقته بين ثقافتين : الثقافة السائدة ، والثقافة الطليعية التي ينتمي اليها ، الثقافة السائدة — من وجهة نظره « **جزء من الأيديولوجية السائدة . هذه الأيديولوجية المتحققة في مؤسسات المجتمع العربي .. المجسدة في ممارسات الأجهزة الأيديولوجية للنظام العربي ، لا تؤسس شروطا جديدة وعلاقات جديدة ، وانما تعيد انتاج العلاقات الاستغلالية الماضية . فهذه الأيديولوجية السائدة ليست الا استعادة للايديولوجية الاستغلالية الماضية ، وليس التحول السياسي ، الظاهري ، أكثر من ازاحة للطبقة القديمة المستغلة من أجل أن تحل محلها طبقة جديدة مماثلة لا من أجل تحرير الطبقة المستغلة** » ( ٣/٢٣٩ — ٢٤٠ ) . **واذا كانت الثقافة السائدة هي ثقافة الطبقة المسيطرة وهي ثقافة تستند الى الماضي ، فان الثقافة الطليعية — التي ينتمي اليها الكاتب — هي ثقافة الطليعة للفئات المسودة وهي « طليعة تمتلك وعيها الخاص بوضعها ، بكونها مسودة ، وانها تتململ من أجل التحرر والانعتاق من شروط حياتها هذه ، ومن الأيديولوجية السائدة » ٣/٢٤٠ ) .**

هناك اذن ثقافتان متميزتان ، تعبر كل منهما عن وضع طبقي . الثقافة السائدة تعبر عن الطبقات المستغلة ( بكسر الغين ) . وتستند الى الماضي . أما ثقافة الطليعة ، فهي تعبر عن وعي الطبقات المستغلة ( بفتح الغين ) ورغبتها في التحرر والانعتاق . ومن الطبيعي أن تستند هذه الثقافة الى الحاضر في مواجهة الماضي الذي تستند اليه الثقافة السائدة . ولكن كيف تستند الثقافة السائدة الى الماضي انها تقوم بعملية « تفسير » أو « تأويل » لهذا التراث . انها تحوله الى قوة لترسيخ الأنظمة القائمة واستمرارها . « في هذا المنظور ، يبطل قول القائل : ان الماضي انتهى ، أو لم يعد فعالا ، أو انه ليس مشكلة . خصوصا أن تحويل التراث الى قوة ايديولوجية توجه الحاضر ، يرتبط بموقف تقويمي اخلاقي : لايكون العربي عربيا الا بقدر ايمانه وارتباطه بتراثه ، كما تفهمه هذه الأجهزة الأيديولوجية السائدة وتعلمه ( ٣/٢٢٧ )

هكذا تبدأ — في نظر أدونيس — مشكلة التراث . انها تبدأ كرد فعل لتوظيف الثقافة السائدة للتراث لخدمة أهدافها . واذا كانت الأجهزة المسيطرة تعطى للماضي استمرارية في الحاضر للوقوف ضد حركة التغيير ، فان مهمة القوى الطليعية التي تسعى الى التحرر أن تبدأ بطرح مشكلة التراث ، ولكن من منظور مغاير لها وطرحه طرحا نقديا « **ان التراث ليس مشكلة نظرية فكرية وحسب ، وانما هو أيضا مشكلة سياسية واجتماعية . وتبدو — تبعا لذلك — أهمية النقد وضرورته ، نقد الثقافة التقليدية السائدة ، ونقد مفهوماتها ، خصوصا مفهومها للتراث وللماضي بشكل عام** » ( ٣/٢٢٨ ) . والمنظور الذي يجب أن نرى التراث من خلاله هو ذات المنظور الذي ننظر للواقع الراهن من خلاله . اننا لانرى الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي كتلة واحدة ، وكذلك نظرتنا للتراث يجب أن تراه في ضوء جدلية الصراع بين عناصره . والمبدأ العام الذي يحكم نظرتنا سواء للماضي أو للحاضر هو جدلية الرفض والقبول « **هي الظاهرة الأكثر طبيعية وواقعية في الثقافة ، وفي الحياة الاجتماعية السياسية بعامة . ففي كل مجتمع نظام يمثل قيما ومصالح لجماعات معينة ، من جهة ، ونواة لتصور نظام آخر يمثل قيما ومصالح مناقضة لجماعات أخرى مقابلة ، من جهة ثانية . وليس تطور المجتمع الا الشكل الأكثر تعقيدا للصراع أو التفاعل بين هذه الجماعات** » ( ١/ ٢١ ) من خلال هذا المنظور يجب أن ننظر الى التراث « **ان الأصل الثقافي العربي ليس واحدا ، بل كثير ، وانه يتضمن بذورا جدلية بين القبول والرفض ، الراهن والممكن ، أو لنقل بين الثابت والمتحول** » ( ١/ ٢٠ ) .

التراث — من خلال هذه الرؤية — ليس واحدا ، وانما هو متعدد . انه ليس نتاجا ثقافيا واحدا ، وانما هو نتاجات ثقافية **لا تتباين لدرجة التناقض . لذلك لا يصح البحث في التراث كأصل أو جوهر أو كل وانما ينبغي البحث في نتاج ثقافي محدد ، في مرحلة تاريخية محددة** » ( ٣/ ٢٢٨ ) . ولا يقتصر مفهوم التراث على رؤية مستوياته المتنوعة في مراحله التاريخية المختلفة ، بل يمتد هذا المفهوم لرؤية تنوع مستويات النتاج الثقافي نفسه في مرحلة تاريخية

بعينها . فهناك – في المرحلة الواحدة – مستويات وأنواع **للنتاج الثقافي « لايجوز ان توضع على مائدة واحدة في صحن واحد . البحث في الفقه مثلا غيره في الشعر ، او في الفلسفة . والبحث في هذا غيره في الفن المعماري او الموسيقى »** ( ٣ /٢٢٨ )

هذه النظرة الديناميكية للتراث ، والتي تميز بين مستوياته ، وترى عناصره في علاقتها الجدلية ، تستطيع أن تواجه النظرة التقليدية للتراث ، وتحاربها بنفس سلاحها. لم يعد التراث – بهذا الفهم – ملك الطبقات المسيطرة ترسخ به سيطرتها ، وتفرض به أرهابها توطيدا لسلطتها ، بل صار بنفس القدر سلاحا في يد القوى التقدمية صار سلاحا للتغير لا للتثبيت . وبكلمات أخرى صار التركيز في مفهوم التراث على عناصر التغير والتحول والتقدم ، لا على عناصر الثبات والسكون والتخلف . يكاد أدونيس – على المستوى النظري الخالص – أن يدرك هذه الحقيقة ، ولكن رؤيته الثنائية للواقع الثقافي الراهن ، وتوحيده التام بين الثقافة السائدة والماضي ، وعدم ادراكه للعلاقة الجدلية بين الثقافتين ، وبين الماضي والحاضر ، جعله – على المستوى العملي – ينفر من الماضي نفوره من الثقافة السائدة . واذا كانت الثقافة السائدة ، برؤيتها التقليدية للتراث ، تتبنى الاتباع وترفض الابداع ، فانها تحول دون أي تقدم حقيقي . ولا يمكن – فيما يرى أدونيس – **« ان تنهض الحياة العربية ويبدع الانسان العربي ، اذا لم تتهدم البنية التقليدية للذهن العربي ، وتتغير كيفية النظر والفهم التي وجهت الذهن العربي وما تزال توجهه »** ( ١/ ٣٢ ) ودراسة التراث في هذه الحالة لا تعني اخصابا للحاضر ، بقدر ما تهدف الى هدم التراث نفسه ( التراث هنا = الثقافة السائدة ) ولكن بنفس سلاحه ، أي بآلة من داخله **« واذا كان التغير يفترض هدما للبنية القديمة التقليدية ، فان هذا الهدم لا يجوز أن يكون بآلة من خارج التراث العربي ، وانما يجب أن يكون بآلة من داخله ، ان هدم الأصل يجب أن يمارس بالأصل ذاته »** ( ١/ ٣٣ )

ان الكاتب هنا يتحدث عن الهدم ، لا عن التجديد او التبني . اننا ندرس التراث ، وندرك تنوعه واختلاف مستوياته ، لا لنؤكد موقفنا الراهن – في مواجهة استخدام التراث كأداة للتثبيت – بل لنهدمه من داخله ، نهدم عناصر الثبات بعناصر التغير ، أو بمعنى آخر نجعل التراث محايدا أو نسحب البساط من تحت أقدام اولئك الذين يستخدمونه ان هذا الموقف من التراث يختلف – جوهريا – عن الموقف الذي يؤمن بجدلية العلاقة بين الماضي والحاضر . ان موقف ادونيس – رغم ديناميكيته الظاهرة – ما زال يتعامل مع التراث باعتباره وجودا في الماضي . انه يفهمه لكي يهدمه ، يكتشف عناصر الجدل والصراع فيه ، لكنه يؤمن بأن هذه العناصر تفاعلت هناك في الماضي وانتهى دورها . ان رغبة أدونيس في الانفلات من الماضي وهدمه تنبع أساسا من رغبته في هدم الثقافة السائدة . وهو – وان كان يسلم باستخدام الثقافة السائدة للتراث – يحرم نفسه من ذات السلاح ، ويؤمن على النقيض – أن علاقته بالتراث علاقة انفصال كامله . انه يسلم بأثر التراث وينفيه في نفس الوقت . وهو – لذلك يدين أي ارتباط بالتراث **« حتى حين يتعاطف الفكر التقدمي المعاصر ، كردة فعل على الفكر التقليدي ، مع اتجاهات في الماضي يمكن وصفها بأنها متقدمة ، بالمقارنة مع الاتجاهات الاخرى سواء كانت تمثل ثقافة النظام الذي كان سائدا آنذاك او مناهضة لها ، فان تلك الاتجاهات المتقدمة لا يمكن أن تكون ملزمة للفكر التقدمي ، نظريا أو عمليا ، فهي ليست أكثر من شاهد تاريخي على وعي طبقات أو جماعات صارعت من أجل تقدم المجتمع ، وأنتجت ثقافة تشهد لهذا الصراع وتعبر عنه . فما قيل وعمل في الماضي ، في مجال الثقافة ، ليس شيئا مطلقا يجب تكراره والايمان به . وانما هو نتاج تاريخي ، أي نتاج يتجاوزه التاريخ من حيث أنه تعبير عن تجربة محددة لا تتكرر ، في مرحلة لا تتكرر هكذا يتضح أن طرح قضية الارتباط بالتراث أنما تقوم به الفئات الوارثة المسيطرة موحدة بذلك ، بين سيادتها على النظام وسيادتها على الكلام ، وذلك من أجل ترسيخ ثقافتها وسيادتها . والخطأ هنا ، أي خطأ الفكر التقدمي ، هو في أنه ينزلق الى أرضية هذه الفئات ، ويتبنى مقولاتها في كل ما يتصل بالتراث »** ( ٣/ ٢٢٨–٢٢٩ )

ان هذه الرؤية التي يتبناها « أدونيس » للتراث تقوم على الهدم بدلا من الارتباط . ان الارتباط بالتراث – خاصة في أتجاهاته المتقدمة – لا يعني اهمال الظروف التاريخية، بل يعني الوعي بها . ان الفارق بين الارتباط الذي يقوم على الوعي والارتباط الذي يقوم على التقليد ، فارق جوهري الوعي يدرك التمايز بين الماضي والحاضر ، في نفس الوقت الذي يدرك فيها جدلية العلاقة بينهما ، انهما متمايزان متداخلان . أما التقليد فيحاول أن يكرر الماضي. الارتباط بالتراث – القائم على الوعي – يرى أن الماضي والحاضر متمايزان وجوديا ، ولكنهما متداخلان معرفيا ، بينما لا يميز الارتباط التقليدي بين هذين المستويين .

الجانب الآخر الذي يشكل موقف ادونيس من التراث – الى جانب موقفه السياسي – كونه شاعرا ، يعد واحدا من طلائع الحركة الشعرية الحديثة . وهي حركة ترسخ أصول التجديد على مستوى الابداع والتنظير النقدي في نفس الوقت . ويجب أن لا يغيب عن بالنا ان هذه الحركة ما تزال تعاني عدم القبول على المستوى الجماهيري الذي ما زال يحتضن الشعر الكلاسيكي والرومانسي في أحسن الأحوال . وموقف ادونيس كشاعر لا يختلف عن موقفه – كمفكر – من التراث ، فالموقفان – في النهاية – وجهان لعملة واحدة .

الابداع في نظر ادونيس نفي لكل صيغة جاهزة ، وتجاوز لكل شكل موروث . اننا – هنا – ازاء ثنائية تلتقي مع ثنائية الماضي/الحاضر ، التي أشرنا اليها في الفقرة السابقة . اننا هنا أمام ثنائية الاتباع/الابداع أو الخطابة/ الكتابة . ان الابداع ليس انطلاقا من معطى محدد اسمه التراث أو التقاليد ، بل هو تحرر من كل شيء . **« ليس الشكل عند الحديث ، في هذه الكتابة الجديدة صيغة كتابة، وانما هو صيغة وجود . أعني أنه وعد ببداية دائمة . ومن هنا لا ينطلق الشاعر الحديث من أولانية شكلية ، بل ينطلق ، على العكس ، من أولانية اللاشكل . ابتداء ، يتحرز من المكتسب ، المتعلم ، الاصطلاحي ، ابتداء ، لا يمارس ما مورس . ابتداء ، يتخلص من تصنيفه داخل الثقافة الموروثة . ابتداء ، يتحرك وفي أعماقه طموح ليس الى أن يتعلم القيم السائدة ، بل الى أن يخلق القيم الجديدة . ابتداء ، يرى أن المسألة ليست أن أكرر لغة معروفة ، بل المسألة أن يكتشف لغة غير معروفة . ابتداء يختار المجيء من المستقبل »** ( ٣/ ٣١٤ ) **« الابداع دخول في المجهول لا في المعلوم »** ( ٣/ ٢١٢ ) . والشاعر – اذا صح

أن يبدع من اللاشيء – يواجه معضلة معقدة ، خاصـــة اذا كان شاعرا ملتزما بموقف سياسي طليعي ، كما هو الحال مع أدونيس . « **ان هذا الشاعر يواجه – على الصعيد الفني – مشكلة ذات وجهين متلازمين : كيف يعبر بحداثة ( توكيدا لانفصاله عن الآلية الأيديولوجية السائدة ) ، وكيف يوصل هذا التعبير ( توكيدا لارتباطه العضوي مع الفئات الطليعية المسودة العاملة للتغلب على الأيديولوجية السائدة وعلاقاتها ) . هكذا يبدو ان دور الشاعر هو أن ينتج فعالية جمالية لا يستوحيها من العادة السائدة ، بقوة الأيديولوجية السائدة ، بل يستوحيها ، على العكس ، من الطاقة الكامنة ، المقموعة لكن القادرة على تغيير شروطها وابداع شروط جديدة لحياة جديدة** » ( ٣/ ٢٤١ )

ان المعضلة التى يطرحها – أدونيس هنا – معضلة الاتصال بين الشاعر والجمهور – لا تحلها فكرة « استيحاء الطاقة الكامنة » ، انها عبارة شعرية لا تحدد موقفا . وواقع الأمر أن الشاعر ينظر الى الجمهور نظرة لا تعتد به كثيرا ، بل تتهمه بالسطحية والجهل . انه جمهور « **ليست له ثقافة غنية ، لا كما ولا نوعا ، فان مستوى المشكلات التى يعانيها هو مستوى مبتذل ، أعنى أنه سطحي وتعميمي . وهو ، بعامة ، بعيد عن الآفاق التى فتحتها العلوم والتجارب الانسانية الحديثة . والشاعر الذى يسر له أن ينخرط في هذه الآفاق ، لابد من أن يتأثر بها في تعبيره ، لذلك لابـد من أن يكتنز شعره بأبعاد حضارية وجمالية يصعب على القارىء ، موضوعيا ، أن ينفذ اليها** » ( ٣/٢٤٧ ) . ينسى أدونيس هنا دوره الطليعي » ويقع في مهوى الاغتراب عن الجمهور ، ذلك الجمهور الذى تسيطر عليه الثقافة السائدة التراثية . ان الشاعر في حيرة حقيقية انه يرفض حل وضع « البضاعة الجديدة » في « اناء قديم » أو « المضمون **الجديد » في « شكل قديم » تفهمه الجماهير وتستوعبه . ان هذا الحل – فيما يرى أدونيس – « يفصل ، في الفعالية الجمالية ، بين محتواها وشكلها ، ويتبنى الشكل المتخلف للتعبير بحجة سهولته . وهو رأى ينظر الى الشعر بمقاييس من خارج الشعر** » ( ٣/٢٤٥ ) وينتهى الشاعر بتعليق الموقف « **واذا كان من نقد يوجه هنا فلا يجوز أن يوجه الى الشعر ، وانما يجب أن يوجه الى النقص والعجز في العمل التحويلي الثقافي العام** » (٣/٢٤٧)

اننا قد نتفق مع ادونيس في تصوره لطبيعة الشعر والابداع الشعري ، كما نتفق معه في تصوره لطبيعة العلاقة بين الشكل والمضمون ، لكننا نرى ان القاءه اللوم في مشكلة الاتصال – على الوضع الثقافي السائد ، لا يحل المعضلة ، خاصة وانه شاعر ملتزم بموقف اجتماعي وسياسي طليعي كما قرر هو نفسه . ان هذا الموقف قد يقبل من شاعر يرى الشعر ممارسة جمالية خالصة ، لها فعاليتها المستقلة غير المرتبطة بغايات وظيفية محددة . ان معضلة أدونيس الحقيقية – كناقد ومفكر هنا – هى في تصوره للابداع ونفوره – الذى أشرنا اليه – من أى ارتباط بالتراث ، كرد فعل لموقف الثقافة السائدة كما تصورها موحدا بينها وبين التراث . ان ثورية الشاعر تأخذ طابع الرفض على مستوى الثقافة ومستوى الابداع كما تصورهما الوقت انه يرفض الثقافة السائدة لانها تتسلح بالتراث ، ويرفض الجمهور لانه خاضع للثقافة السائدة ، ولذلك كله يصبح التجديد الحقيقي هو نفي كل سابق ، والاتصال الحقيقي هو اتصال الانفصال « **ان العلامة الأولى للجدة الشعرية هى في ايصال الانفصال ، ان صح التعبير ، أى في نفي السائد المعمم ، ورفض الاندراج فيه ، والانفصال عن هذا الكلام العمعي . فالرفض أو النفي هو بهذا المعنى ، علامة الاصالة ، الى كونه علامة الجدة** » ( ٣/ ٢٥١ ) . هكذا يتحد الرفض بالجدة بالاصالة . ويتسق ذلك مع موقف الشاعر من التراث ، انه محاولة الفهم من أجل الرفض والتجاوز والتحرر .

يتجاوز أدونيس تصوره للابداع الشعري ، ويخطو خطوة أبعد في تأكيده على علاقة الانفصال بين الشاعر والتراث الشعري السابق عليه . واذا كان على المستوى الثقافي الخالص يرى ضرورة فهم التراث من أجل اعادة صياغة ثقافتنا ( انظر ٣/ ٢٧٢–٢٧٣ ) فانه – على مستوى الابداع الشعري – لا يتبنى هذه المقولة « **ان العلاقة بين التراث والابداع ليست علاقة سبب بنتيجة . فقد يكون لأمة ما أعظم تراث في البشرية ، ومع ذلك لا يحول ولا يقدر أن يحول دون انحطاطها الى مستوى الأمم العادية ، أو دون العادية . وقد لا يكون لأمة ما ، في الأصل أى تراث – لكنها سرعان ما تنشىء تراثا في مستوى الأمم المتفوقة . فالتراث ، بهذا المعنى ، مادة حيادية ، لا تهجم أو تتراجع ، أعني لا تتحرك الا بين يدى المبدع . ولهذا كان لكل مبدع تراثه الخاص ضمن التراث** » ( ١/ ١٠٤ )

واذا كنا نتفق مع أدونيس في طرحه لعلاقة التراث بالأمة ، من حيث أن تراث الأمة الماضي ليس شرطا في تفوقها في الحاضر ، فاننا نختلف معه في طرحه لعلاقة التراث بالمبدع . انه يتصور أن التراث مادة محايدة يشكلها المبدع كيف يشاء ، أو هذا ما توهمه عبارته . ويبدو أنه يعطى للمبدع أولية في صنع التراث وتشكيله . ان لسان الميزان يميل هنا الى جانب المبدع ، بنفس الدرجة التى مال فيها الميزان تجاه التراث في تصوره لعلاقة الماضي بالحاضر ، وهذا يؤكد النظرة الثنائية – الانفصالية ( غير الجدلية ) التى ينطلق منها أدونيس في فهم الحاضر والماضي معا ، وفي فهم العلاقة بينهما كذلك . في علاقة المبدع بالتراث تتبدى أولية المبدع على حساب التراث « **ليس التراث ما يصنعك ، بل ما تصنعه . التراث لا ينقل بل يخلق .. ليس الماضي كل ما مضى . الماضي نقطة مضيئة في مساحة معتمة شاسعة . فان ترتبط ، كمبدع ، بالماضي هو أن تبحث عن هذه النقطة المضيئة . الوفاء لغير هذا البحث وفاء لسقوط مسبق** » ( ٣/ ٣١٣ )

وتأكيدا لمبدأ الفصل بين الابداع والتراث ، يعزل أدونيس العمل الابداعي عن سياقه التاريخي « **أن زمن الابداع شيء آخر غير زمن التراث . فالآثار الابداعية الماضية ليست لكي تزكي الآثار اللاحقة أو تولدها ، وانما هي لكي تشهد على عظمة الانسان ، وعلى انه كائن خلاق ( أى انها مجرد شواهد تاريخية كالاتجاهات التقدمية السياسية والثقافية ) . ثم ان الاثر الفني معاصر وغير معاصر في آن . فاللحظة الابداعية لا تتطابق بالضرورة مع اللحظة التاريخية ، أو التراث ، بل يمكن أن تناقضها . فالفنان يقيم في زمن ليس بالضرورة زمنه الراهن . وقد يقيم في الماضي ، أو في الحاضر ، أو في المستقبل ، او في هذه جميعا ، في آن معا . ومن هنا نفهم كيف ان لحظة الأثر الفني ليست بالضرورة لحظة الذوق السائد . صحيح أن بعض الآثار الفنية تحدد بالذوق ، لكن الاصح ان الآثار العظيمة هي التي تحدد الذوق . الأولى تنسجم مع اللحظة ، اما الثانية فتخلقها . الأولى تتابع تراثا أو تاريخا تندرج وتذوب فيه ،**

**أما الثانية فتبدأ تاريخا . الأولى تدخل سلبيا ، رقما ، أو عددا في حركة التاريخ ، أما الثانية فتفجأ هذه الحركة وتمنحها بعدا آخر أو اتجاها آخر »** ( ١/ ١٠٤ )

هذا التأصيل لطبيعة العلاقة بين الشاعر والتراث يحول الابداعات السابقة فى التراث الى مجرد شواهد تاريخية ، كأنها وجدت فى لحظة ما ، ثم توقف وجودها . هذا الى جانب أن التأكيد على ان الشاعر هو صانع التراث — دون ادراك لطبيعة العلاقة الجدلية بينهما — قد يطابق بين تراث لغة من اللغات وأمة من الامم وبين تراث لغة أخرى وأمة أخرى مادام الشاعر هو الفيصل النهائى فى صنع تراثه **« قد تكون علاقتى بسوفوكليس أو شكسبير أو رامبو أو مايكوفسكى أو لوركا أعمق من علاقتى بأى شاعر عربى قديم ، دون ان يعنى ذلك اننى خارج على التراث الشعرى العربى ، فالشاعر العربى الحديث قد يبدع ما يتنافى ، شكلا ومضمونا مع ما أبدعه أسلافه ، ويظل ابداعه عربيا ، بل الأكثر لا يكون الشاعر العربى الحديث نفسه حقا الا اذا اختلف عن أسلافه . فكل ابداع اختلاف . ومن هذه الزاوية يمكن القول : ليس الشاعر الذى يتجاوز أشكال الموروث هو الذى يكون غريبا عن التراث ، بل ان الشاعر لا يتأصل فى لغته الا اذا كان ، بمعنى ما ، غريبا عنها »** ( ٣/ ٢٣٠ )

ان الابداع — بهذا المفهوم — ابداع من عدم ، انه يشبه عملية الخلق الأولى فى التصور الدينى . انه لا يرتبط بماض ما ، أو تراث ما . انه — الابداع — يخلق تراثه الخاص . انه يعنى الاختلاف والمغايرة ، لكن الاختلاف لا يعنى بالضرورة الغاء الماضى ، فالتراث موجود ، ولكنه موجود لكى نرفضه ونتجاوزه ونثور عليه . ان الابداع لا يعنى أن **الشاعر « ينفى شعر أسلافه ، أو انه يكتب ، بالضرورة ، أفضل مما كتبوا . بل يعنى أنه يعبر عن تجربته الخاصة المغايرة فى مرحلته التاريخية الخاصة المغايرة . ولهذا فان عالمه الشعرى مغاير بالضرورة »** ( ٣/ ٢٣٠ )

وحين يحاول أدونيس أن يؤسس ارتباطا بين الشاعر والتراث ، فان هذا التأسيس يعبر عنه بكلمات غامضة **مثل « فالارتباط بالشعر القديم لا يكون ، تبعا لذلك ، ارتباطا بطرائق تعبيره ، بل بالروح العميق الذى حركه »** ( ٣/ ٥٦ ) وعبارة « الروح العميق » تساوى فى غموضها عبارة « الطاقة الكامنة » فى حديث الكاتب عن معضلة التوصيل عند الشاعر الحديث ..

**والسؤال الآن : اذا كان هذا موقف أدونيس من التراث على المستوى الثقافى العام ، وعلى مستوى الابداع الشعرى ، فما هو دافعه للقيام بهذه الدراسة ؟ وكيف أثرت رؤيته للتراث على منهج الدراسة ونتائجها ؟!**

ينطلق أدونيس فى دراسته هذه من همومه كشاعر . والهم الأساسى هو علاقة الانفصال التى يعيشها مع الجمهور ، والتجاهل على المستوى النقدى السائد ، لا بصفته الشخصية ، بل باعتباره احد مبدعى ومنظرى الاتجاه الشعرى المعاصر . انه ينطلق محاولا **« الكشف عن سر هذا العداء الذى يكنه العربى ، بعامة ، لكل ابداع لكأنه مفطور عليه . فان ردود فعله المباشرة ، ازاء الابداع هى التردد والتشكيك والرفض على مستوى الحياة العامة ، والذم والقمع على مستوى النظام »** ( ١/ ١٩ ) وهذا المنطلق يشكل موقف أدونيس المبدئى من المعضلة . ان هناك عداء عند العربى لكل ابداع . ويبدو هذا العداء — فى نظر الشاعر — كما لو كان فطرة عند العربى . الأمر الذى يجعله يتجاوز اطار الشعر ليبحث عن أسباب هذا الرفض فى بنية العقل العربى والثقافة العربية ككل **« أن الشعر بذاته ، لا يفسر تأصل الاتباعية فى الحياة العربية . وكان واضحا — تبعا لذلك — أنه لابد من البحث عن أسباب هذا التأصل فى غير الشعر .. ومعنى ذلك أنه لم يكن بد من البحث عن هذه الاسباب فى الرؤيا الدينية الاسلامية . وهذه الرؤيا غيبية وحياتية فى آن ، فهى نظرة شاملة للفكر والعمل للوجود والانسان ، للدنيا والآخرة . وبما أن هذه الرؤيا لم تكن تكملة للجاهلية ، بل نفيا فقد كانت تأسيسا لحياة وثقافة جديدتين ، وكانت بما هى تأسيس أصلا جامعا، صورته الوحى ومادته الامة ، النظام . ومن هنا ثبت لدى انه لا يمكن فهم الرؤيا الشعرية العربية فى معزل عن هذه الرؤيا الدينية ، وأن الظاهرة الشعرية جزء من الكل الحضارى العربى لا يفسرها الشعر ذاته ، بقدر ما يفسرها المبنى الدينى لهذا الكل »** ( ١/ ٢٠ )

هناك اذن فرضيتان أساسيتان تقوم عليهما الدراسة : الفرضية الأولى ان الاتباعية هى النهج الذى ساد العقلية العربية ، ومازال يسودها ويتحكم فيها . الفرضية الثانية هى : أن هناك صلة جوهرية قائمة بين اللغة والدين والسياسة ، وانه لا يمكن تفسير الاتباعية بدراسة المعضلة فى مستوى الشعر وحده دون الرجوع الى جذور الرؤيا الدينية نفسها فى مستوييها الدينى والسياسى والفكرى على السواء .

فاذا أضفنا الى ذلك ما سبق أن عالجناه من رؤيته للتراث فى ضوء موقفه الراهن . لم نعط كثير أهمية — لادعاء الكاتب أنه تجنب الفرضيات القبلية « وانطلقت من الواقع والافكار كما هى » ( ١/ ٢١ ) كما اننا بنفس القدر لا نسلم بدعوى الموضوعية التى تؤمن بامكان فهم موضوع ما فى استقلال عن هموم الذات الفاهمة وعلاقتها الجدلية بموضوعها . ورغم أن الكاتب يسلم بامكانية فهم «النصوص» فهما مغايرا لفهمه ، فانه يصر على أنه يقدم صورة موضوعية للموضوع . يرى الكاتب أن **« ثمة من يحاول أن يفسر هذه النصوص بمنظور يشدد على أنها تختزن بذور التفكير الصحيح لكل عصر ، وأنها لا تمثل جماع المعرفة الماضية وحسب ، بل تختزن أيضا البذور الحقيقية لكل علم مقبل . ولأن هؤلاء يرون أن الذين ينظرون الى التراث من غير منظومهم يتجنون عليه ، عدا أنهم لا يفهمونه ، ولا يعتمدون الوثائق التى تسوغ لهم ما يذهبون اليه ، وأنهم ينظرون اليه بافكار مبيتة ترفض هذا التراث ، وأنهم لا يبحثونه لكى يكتشفوا ما فيه من عظمة وغنى ، بل لكى يدللوا على أفكارهم المبيتة والتى تهدف أخيرا الى هدم التراث »** ( ١/ ٢٤ ) وبدلا من أن يؤسس أدونيس فهم الاخرين المغاير لفهمه للتراث على أصول جدلية ، كاشفا موقعهم المتخلف من الواقع ، استسلم لمنظورهم **« جعلت النصوص التى تعتبر ، بالاجماع ، أنها تشكل الأسس النظرية والعملية لهذا التراث ، هى التى تتكلم ، وحصرت دورى — عامدا — فى عرضها وتوجيهها واستنطاقها »** ( ١/ ٢٤ ) فالمؤلف يقصر دوره على ترتيب النصوص وعرضها ، والنصوص نفسها — دون قارىء — هى التى تتكلم . ولسنا بحاجة لكشف ما فى هذا التصور من تناقض ، اذ مجرد ترتيب النصوص و « توجيهها » ، يعنى وضعها فى سياق معين لتعطى معنى معينا ، اى قراءتها قراءة متميزة . ان هذا الموقف الذى يفصل — نظريا — بين الذات والموضوع يكرس النظرة الواحدية للتراث بدلا من أن ينفيها . انه يكرس تهمة الأفكار المبيتة ونوايا هدم التراث وتشويهه . بالاضافة الى ذلك فانه يوقع الباحث نفسه فى مهاوى

تعدم الانضباط المنهجي . أن أدونيس — في هذا الفهم — لا يقدم رؤيته الخاصة والمتميزة للتراث وانما يعرض — — فيما يقول — « لما يمكن تسميته بتاريخ ظواهري فينومينولوجي . للثقافة العربية ، كما تكشف عنه الوقائع والأفكار التي تجمع على صحتها الأطراف التي وضعتها أو تبنتها » ( ١/ ٢٤ )

يعتمد أدونيس في حكمه على هؤلاء الشعراء بأنهم مبدعون على تحللهم من القيم الدينية والخروج على المجتمع . انه — بكلمات أخرى يوحد بين السلوك والشعر . وهو في هذا لا يختلف — جوهريا — عن الأيديولوجية التي حكمت على هؤلاء الشعراء بالطرد أو القتل أو الحبس بناء على سلوكهم أو على مضمون شعرهم . فالجذر النظري واحد هو محاكمة الشعر بما ليس من خصائصه . ان أدونيس — بذلك — يفصل — عمليا — بين الشكل والمضمون .

ولا يقف أمر الانحياز عند التوحيد بين السلوك والشعر ، أو الفصل بين الشكل والمضمون — بل يتجاوز ذلك الى اعتبار الشعر لذة خالصة ، ولذة جنسية على وجه الخصوص يتجلى انجاز عمر بن أبي ربيعة — فيما يرى أدونيس — من أنه يؤسس « ما تمكن تسميته بالنزعة الشهوية أو الاباحية في الشعر العربي ، وهو بذلك يتابع ما بداه امرؤ القيس . ان شعرهما يستمد اهمية خاصة من كونه يؤسس الرغبة أو الشهوة على المحرم ، دينيا واجتماعيا ، وفي هذا تكمن الثورة على التقاليد الاجتماعية — الدينية ، العودة الى البداية حيث لم يكن الانسان يعرف الخجل أو العار . فشعرهما محاولة للخروج على المجتمع : كل خروج على تقاليد المجتمع بذاته قيمة . لأنه يعلن « اللاخطيئة ، فاللذة هي القيمة » ( ١/ ٢١٦ ) . واذا كانت اللذة وحدها هي القيمة ، والثورة هي الخروج على التقاليد ورفض قيم المجتمع ، فان الشعر — اذا أرضى هذه النوازع — يكون قد حقق غايته . هنا يتعامل الباحث مع الشعر على أساس أنه يرضى نزوة ويشبع شهوة . لم يعد الشعر تأسيسا لرؤية جديدة للعالم تتجاوز كل الرؤى القديمة وتتحرر منها ( انظر بيان الكتابة ٣/ ٢٩٩ وما بعدها ) ، بل صار تدنيا للمقدسات . وهنا بالضبط ما يجذب الكاتب في شعر أمرىء القيس وعمر بن أبي ربيعة « والعلة في هذا الجذب أننا لا شعوريا نحارب كل ما يحول دون تفتح الانسان . فالانسان من هذه الزاوية ثوري بالفطرة : الانسان حيوان ثوري . نحن لا شعوريا ، ضد كل « ثمر محرم » ، لذلك نعجب بكل من يدنس هذا الثمر وينتهكه . هذا الانتهاك يفتح ثغرة من الضوء في ظلام العادات أو الأخلاق ومن خلال هذه الثغرة نلمح كيف يتهدم العالم القديم ، أو تتهدم عوائق الحرية . هذا الانتهاك فساد أو ضلال . لكن حين يكون المجتمع قائما على الضلال ، فان ضلال الخروج عليه ، يصبح الفضيلة الكبرى . ومن هذه الناحية يمكن تحديد القوة أو الطاقة الفورية بأنها هي القادرة على خلخلة الاساس الراهن للاشياء وتغيير الواقع » ( ٢١٦/١ )

وحين يتعامل الكاتب مع شعر « جميل » و « أبي نواس » و « أبي تمام » فانه يقدم قراءته « الخاصة » لهذا الشعر ، في هذه القراءة يبدو الانحياز واضحا في عملية التأويل التي يقوم بها الكاتب لهذا الشعر وقد نجد عند الباحث ما يسوغ — نظريا — هذه القراءة لهذا الشعر ، على أساس أنه « ليس هناك أمام قارىء النص شيء معطى ، واضح ، وان عليه أن يكتشف ، هو بنفسه ، ما ينطوي عليه هذا النص . وبما أن القراءة مستويات تابعة لمستوى القراء ، فلا يمكن أن يصل قارىء النص الابداعي الى القبض على « حقيقته » النهائية ، فلهذه « الحقيقة » مستوياتها أيضا . القارىء بهذا المعنى « يخلق النص » . انه خلاق آخر يواكب خلاق النص . والنص الابداعي هو ، بهذا المعنى ، أفق من الدلالات أو من « الحقائق » وليس « مكانا » لفكرة أو مجموعة من الافكار، نراها ونلتقطها بوضوح ، واحدة واحدة » ( ٣/ ٣١٠-٣١١ ) وقد نتفق مع الباحث في هذه الرؤيا لعلاقة القارىء بالنص، بشرط أن يكون ذلك نهجا عاما يحكم رؤية الباحث للنصوص الشعرية القديمة ، ولا تقتصر على نصوص منتقاة بناء على رؤيا مسبقة تقوم على ثنائية الفعل بين منحى الاتباع ومنحى الابداع ، كما تقوم على ثنائية الفصل بين الشكل والمضمون.

وكما كان عمر بن أبي ربيعة ابداعا يتجاوز واقعه بالرفض والخروج ، كذلك يكون شعر جميل خروجا على مفهوم الحب التقليدي . ان الحبيبة في شعر جميل ليست « كائنا فرديا شخصا ، وانما تتحول الى فكرة ، وتصبح — رمزا للمطلق فتنتج عن ذلك ثلاثة أمور : الأول هو أن الحبيبة تحب لذاتها ، كما يحب الله ، لا رغبة ولا رهبة ، لاطمعا باللقاء ولا خوفا من الغياب . والثاني هو أن الحب لا يعود يستمتع بالحاضر ، بل بالمستقبل . والثالث هو أن الحب يفلت من سيطرة المحب ، فلا يعود قادرا أن يواجهه ، ويصبح عاجزا ، في الوقت نفسه ، عن تفسيره» ( ١/ ٢٣٠ ) هذه قراءة لا تختلف كثيرا عن قراءة ابن عربي الصوفية لشعر جميل ، وهي قراءة يشير اليها الباحث نفسه ( ١/ ٢٣١ ) غير ان ابن عربي — والصوفية عامة — يقراون الشعر قراءة — خاصة ، قراءة صوفية تبحث فيه عن اشارات ودلالات صوفية معرفية . وهم — في منهجهم هذا — لا يفرقون بين شعر وشعر ، اذ هذه المعاني لاتقوم بالشعر وحده ، بل تقوم بذات الصوفي القارىء الشعر (٦) .

وتمتد القراءة للشعر الى شعر أبي نواس، بل يكاد الباحث يطابق مطابقة شبه كاملة بين الرؤية الصوفية للعالم كما حللها في مبحث « الحقيقة والشريعة ، الباطن والظاهر » في الفصل الثالث من الكتاب الثاني ( ٩١-٩٩ ) وبين الرؤيا الشعرية لأبي نواس للخمر « الخمرة ، من هذه الناحية ، حلم ولها فعل الحلم تكتشف المجهول ، سواء في الذات أو في الطبيعة ، وتقتلعنا من وحل الأشياء العادية ، وتقذف بنا فيما وراءها ، وتعلمنا أن المرئي وجه اللامرئي ، وأن الملموس تفتح لغير الملموس ، فما نراه ونحسه ليس الا عتبة لما نراه ولا نحسه ، وتجتاز بها هذه العتبة ، حيث تزول الفواصل ، ويصبح الباطن والظاهر واحدا . وكما انها تنقلنا ، ضمن المكان ، الى المكان الخفي الآخر ، فانها كذلك تنقلنا ، ضمن الزمن ، الى ما يتجاوز الزمن ، حيث يمحى زمن الاصطلاح ، زمن الدقائق والساعات ، الليل والنهار ، وحيث تتحول الحياة الى ما يشبه النشوة الدائمة . » ( ٢/ ١١٠ ) الخمر عند أبي نواس — في هذه القراءة — معادل للتجربة الصوفية التي تستهدف الوصول الى المطلق والاتصال به . انها تجربة تعيد للانسان وحدته المفتقدة — معرفيا — مع الأشياء والعالم والله ، ان الخمر ليست عادة سلوكية ولكنها تجربة حياة . مع أبي نواس أيضا يوحد الشاعر بين السلوك والشعر ، وتتحدد ابداعية الشاعر في خروجه — سلوكيا — على قيم المجتمع ومبادئه ( انظر ٢/ ١٢-٢١٣ ، ٢١٥ )

وأبو تمام — عند أدونيس — يعيد للغة أوليتها

وعذريتها • « بهذه العذرية يتحدث أبو تمام مثلا عن المطر ، فيقول :

**مطـر يذوب الصحو منه وخلفه صحو ، يكـاد من النضـارة يمطر**
**غيثـان فالأنواء غيث ظاهـر لك فعله ، والصحو غيث مضمـر**
**ونـدى اذا ادهنت به لمم الثرى خلت السحاب أتاك وهو معـذر**

( ١١٦/٢ )

وقراءة أدونيس لهذه الأبيات تتجاهل كل الموروث الشعرى العربى الذى ينطلق منه أبو تمام ، تتجاهل سياق القصيدة نفسها ، بل وتتجاهل اللعب فى الألفاظ فيمـا يطلق عليه الطباق ، لكى ترتفع بهذه الأبيات الى قمم الابداع الشعرى « فأبو تمام لا يريد بهذه الأبيات ، مثلا ، ولابشعره المماثل أن يردنا الى سرير الطبيعة :، أو ان يزين لنـا جسدها وانما يريد أن يدفعنا لكى نرى أشـيـاء الطبيعة فى اندفاعها وتفجرها الأصليين ، أو فى بكارتها ، وهكذا يقيم علاقة جديدة بين الانسان وبينها ، وبين الانسان والانسان. وحيث تقوم علاقة جديدة تزول الثرثرة القديمـة وتزول المجانية التى ترافقها . وهكذا تدخـل الى الكلام شرارة لغوية جديدة ، هى شرارة الشعر الذى يعيد كل شىء الى بدايته الأصليّة » ( ١١٦/٢ )

**ان معضـلة أدونيس ـ فى تعـامله مع معنى الابداع ، سواء على مستوى الشعر أو مستوى الفكر ـ هى الانحياز غير المنضبط منهجيـا بالوعى بعـلاقة الجدل بين الذات وموضوعها • هذا الانحياز جعله يضع فى جبة واحدة شعراء يقوم موقفهم على الرفض (امرؤ القيس ـ ابو نواس) مع شعراء يقوم موقفهم على الالتزام ( شعراء الخوارج والشيعة ) مع شـعراء يصعب تصنيفهـم من حيث الموقف ( عمر بن أبى ربيعة ـ جميل بثينة ـ أبو تمام ) • ومع ذلك كله فهذا الخلط المنهجى لا يتناقض مع تصور الشاعر للابداع بأنه الخروج على العادة ورفض الموروث ، والتحلل من أى معطى سابق • وهذا المفهوم للابداع يتسق ـ فى النهاية ـ مع تصورات الباحث الثنائية التى تقوم على الانفصال ، سواء للواقـع المعاصر ( التقليد / الجديد ) أو للماضى « الثابت / المتحول ـ الاتباع/الابداع » أو العلاقة بين الماضى والحاضر •**

فى دراسة الباحث للتراث ـ على المستوى السياسى والفكرى ـ تجابهنا ذات الثغرات التى واجهتنا فى دراسته للمستوى الشعرى • يؤمن الباحث ـ نظـريا ـ بجدليـة العلاقة بين عناصر التراث ( انظر ٢١/١) كما يؤمن بتعدد مستويات هذا التراث ( انظر ٢٢٨/٣ ) . هذا على المستوى النظرى ، أما على المستوى العملى ـ الذى يكشـف عنه تحليلنا لدراسته ـ فهو يعزل بين عناصر التراث ، أو بين مستوى الثبات ومسـتوى التحول (الاتباع والابداع ) . هذا الى جانب انه يوحد بين المسـتويات المختلفة لهـذا التراث ، مستوى الفكر الدينى السياسى ، والفكر الدينى الثقافى ، واللغة والشعر •

تبدأ أصول الثبات عنده ـ على المستوى السياسى ـ بانتصار الافضلية القبلية فى حوار السقيفة عشـية انتقال الرسول الى الرفيق الأعلى . هذه الأفضلية القبلية اتخذت شكل القرشية • ويربط الباحث بين العصـبية القبلية والتدين ، وبينهما وبين الاجماع ، رغم ان الاجماع ـ كمبدأ من مبادىء الثبات ـ لم يكن قد تحدد بعد • ويقفز الباحث الى نتيجة مؤداها « **وبدءا من ذلك يقول الخليفـة ويفعل فى الارض بمقتضى ما تريده السماء • وكما أن العصـبية عنف باسم القبيلة ، فقد اصبح الاجماع عنفـا باسم الجمـاعة ، واصبحت السـلطة عنفا باسـم الدين** » ( ١٢٢/١ ) ان التوحيد بين العصبية والاجماع ، وبين السلطة والدين فى هذه المرحلة الباكرة أمر يحتاج لمراجعة فقد بدأ هـذا التوحيد يأخذ شكله الحقيقى مع تمايز القوى الاقتصادية والسياسية فى أواخر عهد عمر وعهد عثمان ، ويعد عثمان أول من ربط بين السلطة ( الخلافة ) والدين حين قال ردا على من طلبوا منه خلع نفسـه : « لا أخلع قميصا البسنيه الله » وبذلك وضع أساس الثيوقراطيـة الدينية • غـير أن الباحث يتعامل مع الواقـع الاسـلامى فى هـذه المرحـلة باعتباره كتلة واحدة ، لا تمايز بين عناصرها . لقـد كان الشكل الذى تم به اختيار الخليفة فى حوار السـقيفة شكلا قبليا . يستجيب الى حاجات عملية ملحة ، والصيغة التى طرحها الأنصار ـ بالمقابل ـ كانت ـ فى جوهرها ـ دينية قبلية أيضا لسنا اذن امام اتجاهين متقابلين متناقضين، وانما بدأ التناقض والصراع فى أواخر عهد عمر . لم يكن الاسلام بعد قد صار دولة بالمعنى السياسى ، وكانت القوى المختلفة ما تزال فى طور التكوين • كانت الوحـدة أسـاس هذا الكيان الصغير . ولكن بما أن عناصر الثبات قد بدت واضحة ـ فى نظر الباحث ـ منذ هـذه اللحظـة الباكرة ، فلا بأس من القفز الى نتائج تربط هذا المستوى السياسى **بالمسـتوى الثقافى واللغـوى عـلى السـواء « هكذا كانت الخلافة سلطة مطلقة . وباسم هذه السلطة انتقلت السيادة العربية ، على صعيد النظام ، من اطار الكثرة الجاهلية الى اطار الوحدة الاسلامية وانتقل تبعا لذلك ، على صعيد التعبير، من اطار العقيدة • وكما أن العقيدة تجسدت فى قريش فان السيادة تجسدت فيها • وقد عنى هذا الربط بين الفكر كطريقة فى فهم الحياة والتعبير عنها ، والنظام كطريقة فى قيادتها • وتوجيهها ، وحدة جنسية ـ دينية ـ ثقافية : قوام هذه الوحدة العرب لكن بامامة قريش ، ورسالتها الاسلام ، لكن كما أخذته وحفظته ومارسته قريش • وأداتها اللغة العربية ، لكن كما نطقت بها قريش وكان القرآن نموذجهـا الأكمـل • وهكذا أصبح « للقديم » السماوى قرين آخر : « القديم » الأرضى • وصـار هذا « القديم » الأرضى معيارا للفكر والسـلوك فى آن** » ( ١٢٤/١ ) •

أما على مستوى « التحول » فى الفكر السـياسى ، فالصورة تبـدو بيضاء ، على النقيض من القتامة التى نراها فى منحى « الثبات » . يتحول أبو ذر الغفارى الى ظاهرة معناها أنه « **كان يبشر بأخلاق تتجاوز الفريضة الى ما هو أشمل منها وأغنى • كان بتعبير آخر ، يبشر بأخلاق تتجاوز الشرع الى الانسـان • فالشرع ساكن أما الانسان فمتحرك، والشرع محدود والانسان منفتح الى ما لا نهاية • وعلى ذلك ليس الشرع هو الغـاية ، وانمـا الغـاية الانسـان** » ( ١٧٨/١ ) • هـذا التصـور لتجاوز أبى ذر الغفـارى الشرع الى الانسان نابع من مقالة أبى ذر التى يوردهـا المؤلف . « **لا ترضوا من النـاس بكف الأذى حتى يبذلوا المعروف ، وقد ينبغى للمؤدى الزكاة الا يقتصر عليها حتى يحسن الى الجيران والاخـوان ويصـل القرابات** » ومن الصعب ان نرى فى هذه المقالة أى تجاوز للشرع • انهـا ـ على العكس ـ تأكيد للشرع ولكن فى مصلحة الانسان . ورغم كل ما فى موقف أبى ذر من تقدمية فكرية ، فانهـا تقدمية اسـلامية لا تخرج عنه ولا تتجاوزه ، ان المؤلف ـ فى هذا التصور ـ يتنكر لما سبق أن قرره من أن ما حدث فى الماضى مجرد شواهد تاريخية ، لا يجب على الفكـر

التقدمى أن يتبناها ( ٣/٢٢٨-٢٢٩ ) ويتجاوز هو ذلك لا بالتبنى والفهم فى ضوء الظروف التاريخية ، بل بالتأويل غير المنضبط ، تماما كما فعل فى منحى « الابداع » على المستوى الشعرى .

ان الباحث لا يكتفى بالتأويل القائم على انتحيز ، بل - بالاضافة الى ذلك - يضع فى سلة واحدة ( سلة التحول) حركات سياسية متناقضة أساسا كالخوارج والشيعة ( ١/١٨٤ وما بعدها ) . هذه التسوية بين كل الحركات الثورية ، والتعامل معها باعتبارها جبهة واحدة ، أمر يغفل عناصر الاختلاف والصراع بينها . ان المسئول عن ذلك هو نظرة الباحث الثنائية . واذا كانت هذه النظرية قد رأت « منحى الثبات » فى ضوء قاتم ، فانها ترى منحى « التحول » فى ضوء كاشف يكاد يحيل كل شىء الى بياض. ان ثنائية « الثبات والتحول » تستدعى فى وعى الباحث كل الثنائيات الذهنية . فيضع ما يحبه منها الى جانب « الثبات » ، وما يكرهه يضيفه الى جانب « التحول » . فى ظل هذا الضوء الكاشف ، والانحياز غير المنضبط تصبح ثورة القرامطة بمثابة ثورة تحويلية على مستوى الوعى **(( كان منظرو القديم يصدرون عن القول بأن الوعى (الدين) هو الذى يحدد الحياة ، أما منظرو الجديد ( القرامطة ) فكانوا يصدرون عن القول بأن الحياة ، على العكس ، هى التى تحدد الوعى . كان الأول يرون أن التاريخ هو تاريخ الوعى ، أى تاريخ الدين واللغة ، بينما كان الآخرون يرون انه تاريخ الحياة الواقعية ، وتاريخ الصراع الحى بين طبقات المجتمع ، وانه بدءا من هذه الحياة الواقعية يتحدد الوعى: وعى الماضى كله ، كموروث ، ووعى الحاضر . وبفضل الحركة الثورية يمكن القول ان وعى التاريخ العربى أصبح يقوم على اعتباره نموا متدرجا من وضع أدنى الى وضع أعلى ، وليس العكس ، كما كان يتصور منظرو القديم . وعلى هذا فان الحاضر متقدم على الماضى ، ولا شك أن المستقبل سيكون أكثر تقدما ))** ( ١/٦٩-٧٠ ) . هذه الثورة على مستوى الوعى والمفاهيم كانت كفيلة - لو صحت - أن تغير بنية الذهن العربى فى اتجاه التحول . ان مثل هذا التأويل والفهم يغفل قانون التاريخ ، ويحيل الأمور اما الى أسود قاتم ( الثبات ) أو الى أبيض شفاف ( التحول ) .

واذا انتقلنا الى المستوى الدينى الفكرى ، وجدنا **الكاتب يوحد أيضا بين اتجاهات فكرية متناقضة كل ما يجمع** هذه الاتجاهات - فى وعى المؤلف - أنها تمثل منحى **التحول الذى هو النقيض الكامل لمنحى الثبات ، ان كل خروج على « الثبات » - فى نظر المؤلف - يعد « تحولا »** ، كما ان كل رفض للواقع يعد ثورة . فى مثل هذه النظرة يصبح « الارجاء » « ثورة على الاسلام الشكلى الظاهرى » (١/١٩٤) ولا يكون قوة تبريرية للوضع الراهن بتعليقه الحكم على الفعل الانسانى الى ما وراء العالم ، وبتوحيده - فى ارجاء الحكم - بين القاتل والمقتول والظالم والمظلوم (٧) . وكما وحد الكاتب الاتجاهات الثورية ، يوحد بين الارجاء والجهمية والشيعة الامامية . ويوحد بين هؤلاء جميعا وبين حركة الاعتزال وابن الراوندى والرازى . ومع هؤلاء جميعا يضع التصوف . ان الباحث لا يحس تناقضا حين يقف مع المعتزلة فى اعلائهم من شأن العقل والمعرفة العقلية ( ٢/٨٧ ) ، وحين يقف كذلك مع المتصوفة الذين يؤكدون دور القلب على حساب العقل ، والكشف على حساب البرهان ، والحدس على حساب الفكر ( ٢/٩٩ ) . ان التناقض - هنا - محلول على أساس أن كلا من المعتزلة والمتصوفة - مع اختلاف مناهجهم - قد خرجوا على الثبات » . وكل خروج على « الثبات » هو - فى نظر الباحث « تحول » بالضرورة .

وتبدو مسألة الخروج باعتبارها ثورة - فى نظر المؤلف - واضحة فى تصوره لانجاز ابن الراوندى والرازى اللذين نقدا النبوة على أساس عقلى . ان الفارق بين المعتزلة وبين هذين المفكرين ، أن العقل عند المعتزلة « **لم ينف فى تفسيره ظواهر الطبيعة ، الفعل الالهى المستمر المباشر فى الطبيعه بحيث استمر القول بأن لكل ظاهرة طبيعية سببها الالهى ( لا الطبيعى ) ، وتبعا لذلك لم ينف المعجزة . والسبب اساسى هو ان هذا العقل ظل ايمانيا - أى ظل ينطلق من مقدمات شرعية يفرضها صحيحة لا شك فيها . وهذا يعنى أنه ظل أسطوريا ، بمعنى ما ، بعيدا عن التجريب وهكذا بقى العقل فى اللغة - الذهن ، لا فى الطبيعة - التجربة ، أى انه بقى فوقيا فلا يتغير أو ينمو عبر التجريب وصناعة الأشياء وممارستها ، وانما يتراكم تعليميا . انه عقل يهدف الى التأثير على الانسان ، لا على الطبيعة ، فالعقل العربى وليد التدين لا التجريب ، انه ابن الله والوحى . وليس ابن الانسان والطبيعة . » « ١/٨٨ » أما** الرازى وابن الراوندى فقد نقدا النبوة بالعقل ، أى انهما اقاما العقل مقام النبوة ، وصار العقل بديلا للوحى بعد أن كان فى خدمته عند المعتزلة . ان هذا الفارق بين المعتزلة وهذين الفيلسوفين فارق أساسى وهام ، ولكنه لا يعنى ان هذين الفيلسوفين كانا ملحدين . لقد حل العقل - عندهما - محل الوحى ، ولكن محتوى معرفته يظل محتوى دينيا . ان الباحث يربط ربطا ميكانيكيا بين نقد الوحى وبين الالحاد، وبالتالى تعلو نبرته الحماسية ، لأن الالحاد هو خروج على النسق الدينى للمجتمع **(( واذا كان الالحاد نهاية الوعى ، فانه بداية موت الله ، أى بداية العدمية التى هى نفسها بداية لتجاوز العدمية ... والواقع أن هذا النقد للوحى لم يكن الا نقدا للسياسة . فنقد السماء هنا انما هو نقد للأرض . وهذا النقد لا يتناول مبادىء وأفكارا وحسب ، وانما يتناول أيضا النظام الاجتماعى - السياسى بمقدار ما يعكس هذه الأفكار والمبادىء ويمثلها ))** ( ١/٩٠ ) . هنا يوحد المؤلف بين نقد الوحى والسياسة ويعتبر أن نقد هذين الفيلسوفين للوحى كان نقدا للنظام الاجتماعى . ان الالحاد هو بداية العدمية ، والعدمية - فى نظر الكاتب - « مرحلة انتقال ، وسرعان ما يمكن تجاوزها . انها نقطة الالتقاء بين عنصر ينتهى وعنصر يبدأ ، أو هى العتمة التى تخيم على الماضى وقيمه كلها لحظة نستشف أن وراء العتمة شمسا جديدة » ( ٣/١٧٩ ) فالعدمية بداية وعى جديد ، بمعنى ان نقد الوحى - عند الرازى وابن الراوندى - كانت وعدا بوعى جديد ، وانتهاء للوعى القديم . انها - بهذا الفهم - تساوى الوعى الجديد الذى خلقته الحركة القرمطية على مستوى التاريخ ( ١/٦٩-٧٠ )

لكن الباحث سرعان ما يحس أن حماسه لا يقوم على **أساس موضوعى ، ومن ثم يطامن من هذا الحماس وينقد** فكر هذين الفيلسوفين ، ولكنه لا يتخلى عن تصوره بأنهما كانا يؤسسان فكرا الحاديا **(( على أن هذا النقد ( نقد النبوة والوحى ) ظل عقليا ، لم يرافقه نقد لأوضاع الانسان ومشكلاته . فقد كان الالحاد الذى يصدر عنه الحادا عقليا ، ولم يكن الحادا نضاليا . ولهذا تنحصر أهميته فى القول بتحديد آخر لماهية الانسان ، انطلاقا من التوكيد على أن هذه الماهية ليست فى الوحى بل فى العقل . كان هذا النقد ، بتعبير آخر ، تقويضا للدين ولم يكن تقويضا للأساس الذى يقوم عليه »** ( ١/٩٠-٩١ ) .

هذا النقد للعقل عند المعتزلة ، بل وللعقل عند كل من الرازى وابن الراوندى يقوم على نظرة ترى العقل هــو جوهر الانسان ، ومدار فاعليته . واذا كان التصوف ـ فى أساسه المعرفى ـ نقدا للعقل ومقولاته وبراهينه ، فقد كان المتوقع ان يقف الباحث من التصــوف موقفا اكثر تشددا من موقفه من المعتزلة وابن الراوندى والرازى . ان التصوف ـ سلوكيا ومعرفيا ـ خروج على النسق العام للسلوك والفكر . وهو ـ بالتالى ـ ثورة . هذا الى جانب أن التصوف ـ خاصة عند ابن عربى ـ يعطى للخيال دورا هاما فى عملية المعرفة ( ١١١/١ ) . ان أدونيس الشــاعر ـ لا المفكر ـ هو الذى يتعامل مع التصوف ، وبالتالى فهو ينظر اليه من منظور شعرى ان ثنائية الشريعة ـ الحقيقية عند المتصوفة ليست ثنائية انفصــــالية كمـــا يتصــــورها المؤلف ( ٦٧/١ ) . هناك علاقة جدلية بين طرفى هـــذه الثنائية . ان السالك يبدأ بالشريعة متحققا بظاهرها لكى نبدأ رحلته المعراجية تجاه الحقيقة . وهو فى رحلته هذه ـ **مسلحا بالشريعة** ـ يجتاز أفقا من آفاق الحقيقة المرتقبة . وحين يصل ـ ان وصل ـ يعود ليرى الشريعة فى ضوء جديد ، انه يكشف عن حقيقتها ، ان الحقيقـــة ليست الا الشريعة . ان الصوفى يكشف له عن حقيقة الشريعة التى كان يدرك ظاهرها قبل رحلته . الحقيقة والشريعة اذن وجهان لحقيقة أو ما هية واحدة ، كالظاهر والباطن لا غنى لأحدهما عن الآخر . ان العـــلاقة بين الحقيقـــة والشريعة ، أو الظاهر والباطن ، ليست علاقة تمايز وجودى، وانما هى علاقة تمايز معرفى لحقيقة وجودية واحدة (٨) هـــذه الوحدة الوجودية والتمايز المعـــرفى يمتدان الى كل شىء ومن ثم تنتفى ثنائية الله والعـــالم ، والعالم والانسان والله والانسان .. الخ . ان التصوف لم يحرر الانسان من الشريعة كما يتوهم الباحث ( ٩٨/١ ) كما ان كل انجازات الفكر الصوفى لا يمكن تعميمها على مستوى اللغة والفــكر كما فعل أدونيس ( انظر ١٠٦/١ ، ١١١ ) .

**ان أسباب هذا التوحيد بين مستويات مختلفــة من الفكر يكمن فى رؤية الباحث للتراث . هــذه الرؤية التى تراه فى ضوء انفصالية ثنائية هى ثنائية « الثبات / التحول أو الاتباع / الابداع » . ورغم وعى الباحث النظرى بجدلية العلاقة بينهما ، فانه ـ عمليا ـ لم يستطع الكشف عن هذه الجدلية . والسبب فى التناقض بين وعى الباحث النظرى وفكره ـ كما ظهر من تحليلنا ـ نابع من تصـــوره للواقع الراهن وتصوره لعلاقة الحاضر بالماضى .. لقد وحــد فى رؤيته للحاضر بين الثقافة السائدة والموروث ، ومن ثم اعتبر الابداع هو الخروج الكامل عن كل موروث . وانعكست هذه الرؤية على رؤيته للماضى ففصل بين عناصره . ووحد ـ داخل كل عنصر ـ بين اتجاهات عديدة كان الكشف عنها كفيلا بتعميق الدراسة .. ان رؤية التراث فى ضوء « الثبات / التحــول » ( وهى كذلك رؤية الواقع ) حجبت الباحث عن رؤية الفروق الدقيقة فى كل من الماضى والحاضر على السواء . هذا بالاضافة الى ان تصور الباحث للعلاقة بينه ( الحاضر ) وبين التراث ، أوقعه فى مهاوى الانتقائية والتحيز غـــير المنضبط منهجيا ..**

**ومع ذلك كله ، فلا شك أن هذه الدراسة خطوة على طريق الوعى الجديد بعلاقتنا بالتراث . خطوة يتمثل انجازها الحقيقى فى ادراك العلاقة بين عناصر هذا التراث ومستوياته. وهذه الدراسة ، وان تكن وحدت بطريقة ميكانيكية أحيانا بين هذه المستويات ، قد لفتت الانتباه بشـــدة الى هـــذه العلاقة . ويبقى أن تتأصل العلاقة بين هذه المستويات من خلال هذا الوعى الجديد.**

---

**هوامش :**

(١) انظر على ســبيل المثال ، لا الحصر : « صراع اليمين واليسار فى الاسلام » لأحمد عباس صالح ، «الحركات السرية في الاسلام » لمحمود اســماعيل ، « محمد رسول الحرية » لعبد الرحمن الشرقاوى .

(٢) انظر على سبيل المثال Gadamer, H.G., Truth and Method, New York, 1975, pp. XVI-XXVI.

وانظر له ايضا Philosophical Hermeneutics, pp. 9-10.

(٣) Althusser, Louis, Reading Capital, Translated by Ben Brewster, NLB, 1977, p. 14.

(٤) دار العودة بيروت ، الكتاب الأول ( الأصول ) ١٩٧٤ م ، الكتاب الثانى ( تأصيل الأصول ) ١٩٧٧ م الكتاب الثالث ( صدمة الحداثة ، الطبعة الثانية ١٩٧٩م )

(٥) تحتل دراســة الشــعر والنقد فى الجزء الأول ( الأصول ) ٩٦ صحيفة ( ٣٣ لمنحى الايقاع و ٦٣ لمنحى الابداع ) وهذا الرقم يتجاوز نصف عدد صفحات الكتاب التى تبلغ ١٥٨ ، مع عدم حساب صفحات المدخل والمقدمه والهوامش .

نفس الظاهرة نلمســها فى الجزء الثانى ( تأصيل الأصول ) حيث يحتل مبحث اللغة والشعر بمستوييه ٤٠ صحيفة ، ويحتل مبحث الجدل على مســتوى اللغة والشــعر فصــلين كاملين ، حوالى ٦٥ صفحة . وبذلك تكون عدد الصفحات التى خصصت لهذا المستوى فى الكتاب الثانى ١٠٥ صحيفة ، أى ما يقترب من نصف حجم الكتاب الذى تبلغ عدد صفحاته ٢١٤ صفحة ، ويكاد الكتــاب الثــالث ( صدمة الحداثة ) ، ان يخصص باكمله لحركة التجديــد الشعرى بدءا من النهضة ، وحتى الحركة الشعرية المعاصرة التى يعد الكاتب واحدا من رواده .

وجدير بالملاحظة ايضا أن التوازن على مستوى اللغه والشعر وحده يميل فى اتجاه المنحى الابداعى على حساب المنحى الاتباعى .

٦ ـ انظر ـ فى هذا العدد ـ قراءات ابن عربى لكثير من شــعراء العرب فى كتاب « محاضرة الأبرار ومســامرة الأخيار فى الأدبيات والنوادر والأخبار . دار اليقظة العربية دمشق سنة ١٩٦٨ م ، الجزء الأول ، الصفحات : ٣٦٦ ـ ٣٦٧ ، ٣٦٧ ـ ٣٦٨ ، ٣٧٩ ـ ٣٨٠ ، ٣٨٠ ، والجزء الثــانى ، الصفحات ٤٣ ، ٤٣ ـ ٤٤ ، ٤٦٥ ـ ٤٦٦ ، ٤٦٦ ـ ٤٦٧ .

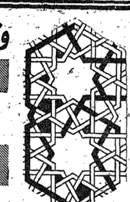
(٧) انظر التمهيد الذى صدرنا به رسالة الماجســتير « قضية المجاز فى القرآن عنــد المعتزلة » مخطوط ، كلية الآداب جامعة القاهرة ، ١٩٧٦ م . ص ٨ .

(٨) انظر دراســـــة أبى العلا عفيفى عن ابن عربى وانظر أيضــا فى العلاقــة بين الحقيقة والشريعة ، والمعنى الظاهرى والباطنى عند كل من المتصوفة والشيعة .

Corbin, Henry, Greative Imagination in The Sofism of Ibn-Arabi, Bollingen Series XCI, Prinston p. 52, 55.

# زكى نجيب محمود

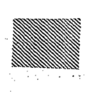
## وتجديد الفكر العربى



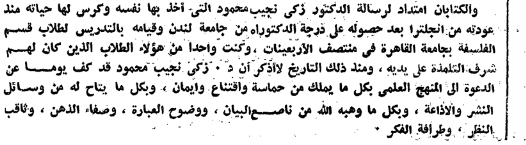
## المعقول واللامعقول فى تراثنا الفكرى

عرض وتعليق : فؤاد كامل

بسط استاذنا الجليل الدكتور زكى نجيب محمود موقفه من التراث فى كتابين هامين أضيفا الى ذلك التراث منذ ظهورهما ، وأصبحا معلمين من معالم الفكر العربى المعاصر الذى يسعى الى التجديد أو التحديث أو اعادة البناء ، وأعنى بهما « تجديد الفكر العربى » ( الطبعة الأولى ، دار الشروق ، بيروت ١٩٧١ ) ، « المعقول واللامعقول فى تراثنا الفكرى » ( الطبعة الاولى ، دار الشروق ، بيروت ١٩٧٥ ) .







والكتابان امتداد لرسالة الدكتور زكى نجيب محمود التى أخذ بها نفسه وكرس لها حياته منذ عودته من انجلترا بعد حصوله على درجة الدكتوراه من جامعة لندن وقيامه بالتدريس لطلاب قسم الفلسفة بجامعة القاهرة فى منتصف الأربعينات ، وكنت واحدا من هؤلاء الطلاب الذين كان لهم شرف التلمذة على يديه ، ومنذ ذلك التاريخ لاأذكر أن د . زكى نجيب محمود قد كف يوما عن الدعوة الى المنهج العلمى بكل ما يملك من حماسة واقتناع وايمان ، وبكل ما يتاح له من وسائل النشر والاذاعة ، وبكل ما وهبه الله من ناصع البيان ، ووضوح العبارة ، وصفاء الذهن ، وثاقب النظر ، وطرافة الفكر .

كذلك كان مفتاح هذين الكتابين فى هذا المنهج العلمى التجريبى الذى شغف به الدكتور زكى نجيب محمود شغفا ملك عليه شغاف قلبه ، وتغلغل فى الصميم من تفكيره ، فجعله جوهر دعوته فى القول والفعل ، فى الفكر والعمل ، فى الايمان والسلوك .

فاذا أردنا تلخيصا لموقف الدكتور زكى نجيب محمود من التراث قلنا على الفور انه نظر فى هذا التراث فوجد مشكلات عرضت للمفكرين القدماء من أجدادنا العرب فاتبعوا منهجا ، واتخذوا مواقف ، واهتدوا الى حلول ، فاذا شئنا أن نقتبس عن هؤلاء القدماء شيئا يكون تمجيدا لهم ، ومتابعة على الطريق الذى سلكوه ، لم يكن لنا أن نأخذ من تلك المشكلات التى عرضت لهم شيئا ، فقد عاشوا فى عصور نعيش الآن غيرها ، ولعصورنا التى نعيشها مشكلات خاصة بها لم يكن أولئك الأقدمون يدرون عنها شيئا ، أو يحيطون بها خبرا ، انما علينا أن نقف من مشكلات عصرنا الموقف الذى اتخذوه من مشكلات عصرهم ، ويعنى به د . زكى نجيب محمود الموقف العقلانى الذى يرد كل شىء الى العقل ، وعلينا أن نفرغ الحلول التى اهتدوا اليها من مضامينها لنحتفظ بالشكل ، أى بالمنهج الذى احتذوه ، والأسلوب الذى اتبعوه ، والطريق الذى سلكوه . وحينئذ

سنهتدى نحن أيضا الى حلول لمشكلاتنا التى يحفل بهـــا عصرنا ، كما اهتدى هؤلاء الأجداد الى حلول لمشكلات عصورهم . وبمحافظتنا على منهجهم ذاك نكون أوفياء للتراث الذى خلفوه مخلصين لعصرنا الذى نعيشه ، جامعين بذلك بين البـــر بالأجداد والوفاء لهم ، والصدق مع النفس والاخلاص لها ، أو كما يقال اليوم : الجمع بين الأصالة والمعاصرة .

هذا هو بايجاز شديد مجمل هذين الكتابين العظيمين اللذين أضافهما د . زكى نجيب محمود الى مراجع البحث فى قضية التراث العـــربى . ولكن كيف توصل د . زكى الى هذه النتيجة التى أوجزناها فى تلك الأسطر القلائـــل من مقالنا ؟ اليكم فيما يلى تفصيل ما أجملناه :

ولا يسعنا وقد أقبلنا على هذا التفصيل الا أن ننـــوه بدرس يفيده كل قارىء لهذين الكتابين ، فابتداء من مقـــدمة كتاب « تجديد الفكر العربى » تستولى على نفس القـــارىء تلك الرنة البارزة من التواضع الصادق الذى يخلو من كل ادعاء وترفع ، والذى لا تشوبه شـــائبة من تعالم أو تصنع للأستاذية أو « العلمانية » أن صح هذا التعبير . فالدكتور زكى يعترف منذ البداية أنه يستدرك ما فاته ، وانه يحـــاول أن يدلى بدلوه فى مجال انصرف عنه الى غيره بحكم دراسته وموضوع تدريسه ، وهو فى هذه المحاولة مضطر ، لشعوره بضيق الوقت ، وعدم انفساح العمر واتساع الأجل ـ أمد الله فى عمـــره ، وأطال بقاءه ـ الى أن يتخير من التـــراث وينتقى ، و « يزدرد تراث آبائه ازدراد العجلان » و « يعب صحائف التراث عبا سريعا » ( تجديد ، ص ٦ ) . ذلك ان الصحوة التى أخذته فى الأعوام السبعة أو الثمانيـــة التى سبقت تأليفه لهذا الكتاب كانت « صحوة قلقة » ( تجديد ، ص ٥ ) ، والقلق لا يدع سبيلا للتمهل أو الابطاء .

والحق ان د . زكى قد عرض لأطوار ثلاثة تتابعت عليه فى موقفه من التراث : الطور الأول هو طور الاعراض عن هذا التراث وعدم الاحتفال به ، بل أكاد أقول والازدراء له ، وذلك نتيجة لانصرافه التام الى الثقافة الغربية ، وانبهاره بهـــا ، كما كان أغلبنا مبهـــورا بها ، وظل فى هذه المرحلة أعواما بعد أعوام « .. الفكر الأوروبى دراسته وهو طالب ، والفكر الأوروبى تدريسه وهو أستاذ ، والفكر الأوروبى مسلاته كلما أراد التسلية فى أوقات الفراغ ، وكانت أسماء الأعلام والمذاهب فى التراث العربى لا تجيئه الا أصداء مفككة متناثرة ، كالأشباح الغامضة يلمحها وهى طافية على أسطر الكاتبين » ( تجـــديد ، ص ٥ ) وفى هذا الطور كان اذا لاحت له قضية التراث أسرع الى الاجابة بأنه لا أمل فى حياة فكرية معاصرة الا اذا بترنا التراث بترا ، وعشنا مع من يعيشون فى عصرنا علمـــا وحضارة ووجهة نظـــر الى الانسان والعالم ... ( تجـــديد ص ١٣ ) . ولهذا يمكن أن نسمى هذه المرحلة مرحلة البتر التام للتراث . ود . زكى لا يترك هذه المرحلة دون تعليـــل فيقول بصراحته تلك التى أشرت اليها : « .. وربمــــا كان دافعى الخبىء اليها هو المامى بشىء من ثقافة أوروبـــا وأمريكا وجهلى بالتراث العربى جهلا كاد أن يكون تاما ، والناس ـ كما قيل بحق ـ أعداء ما جهلوا » ( تجـــديد ، ص ٣ ) .

والطور الثانى هو ما يمكن أن نسميه بطور التعاطف وكان د . زكى مدفوعا اليه بالحركة القومية التى ســـادت فى تلك الحقبة التى يقول عنها د . زكى . « ثم تغيرت وقفتى مع تطور الحركة القومية . فما دام عدونا الألد هو نفسه صاحب الحضارة التى توصف بأنها معاصرة ، فلا مناص من نبذه ونبذها معا ، وأخذت أنظر نظرة التعاطف مع الداعين الى طابع ثقافى عربى خالص يحفظ لنـــا سماتنا ، ويرد عنـــا ما عساه أن يجرفنا فى تياره ، فاذ انحن خبر من أخبـــار التـــــاريخ ، مضى زمانه ولم يبق منه الا ذكراه .. » الخ ( تجديد ص ١٣ ) ..

والطور الثالث هو طور التركيب أو التوفيق أو المزج وهو الطور الأخير الذى وصل اليه بعد ما أتيح له من الفراغ ، ومن مكتبة عربية يقضى فيها بعض ساعات النهـــار .. « نعم لابد من تركيبه عضوية يمتزج فيها تراثنا مع عناصر العصر الراهن الذى نعيش فيه ، لنكون بهذه التركيبة العضـــوية عربا ومعاصرين فى آن » ( تجديد ، ص ١٤ ) . فالمشـــكلة الملحة التى نشأت فى هذا الطور هى مشكلة الانتقاء والاختيار .. ما الذى نأخذه وما الذى نتركه من القيم التى أنبثت فيما خلف لنا الأقدمون ؟ وما الذى نأخذه وما الذى نتركه من هـــذه الثقافة التى تهب علينا ريحها من أوربا وأمـــريكا كأنهـــا الأعاصير العاتية ؟ كيف ننسج الخيوط التى استللناهـا من قماشة التراث مع الخيوط التى انتقيناها من قماشة الثقـــافة الأوروبية والأمريكية ، كيف ننســـج هذه الخيـــوط مع تلك فى رقعة واحدة ، لحمتها من هنا وسداها من هناك ، فاذا هـــو نسيج عربى معاصر ؟ ( تجديد ، ص ١٤ ) .

**من الواضح أن التطور ها هنا ديالكتيكى ، فمن نبذ للتراث وقبـــول للثقافة الغربية ، الى نبذ للثقافة الغربيـــة وقبول للتراث ، وأخيرا توفيق بين هذا وتلك ، والمحطة الأخيرة هنا هى الدمج أو المزج بين الثقافتين العربية والغــــربية ، والمثل الأعلى هو كبار مفكرينا امثال توفيق الحكيم وطـــه حسين والعقاد ولطفى السيد ، اذ على أيديهم تمت المواءمـــة بين « ذلك الفكر الوافد الذى بغــــيره يفلت منا عصرنا أو نفلت منه وبين تراثنا الذى بغيره تفلت منا عروبتنـــــا أو نفلت منها » ( تجديد ص ٦ ) .**

وبعد أن يصل د . زكى الى هذه المرحلة من الديالكتيك فى تطور موقفه ازاء الثقافتين يجد لزاما عليه أن يختار من كل منهما العناصر التى يحتاج اليهما فى تلك التركيبـــــة العضوية التى رأى أنها المخرج « الوحيد » من تلك المشـــكلة التى تكون فيها الأصالة وتكون فيها المسايرة للعصر الراهن . ولما كان د . زكى صادقا مع نفسه دائما فانه يعرف بأنــه وقع فى كثير من التناقض والتعارض ، لأنه لم يعثر بعـــد على المفتاح الذى يفتح به الأبواب المغلقة ( تجديد ، ص ١٥ ) **فاين وجد هذا المفتاح ؟**

لقد وجده فى عبارة لهربرت ريد يقول فيها : « اننى لعلى علم بأن هنالك شـيئا اسمه « التراث » ، ولكن قيمته عندى هى فى كونه مجموعة من وسائل تقنية يمكن أن نأخذها عن السلف لنستخدمها اليوم ونحن آمنون بالنسـبة الى ما استحدثناه من طرائق جديدة .. فمثـلا هناك طريقـــة استخدمها السابقون فى حزم الدريس ، وأخرى استخدموها فى نظم المقطوعات الشعرية ( السوناتا ) ، ونستطيع أن نعلم هذه الطريقة أو تلك لمن شاء أن يتعلم .. وان الحـــالة التى يعانيها العالم اليوم لهى فى رايى كافية للدلالة على مـــدى ما تستطيعه الصور الفكرية التقليدية ـ كنسـية كانت أو اكاديمية ـ فى حل مشكلاتنا ، وهى الصور التى يطالبوننا اليوم بأن نحيطها بالتبجيل والتقديس لأنها هى التراث » ( تجديد ، ص ١٧ ) .

فى هذه الفقرة المنقولة عن هربرت ريد نجد المحور الذى تدور حوله نظرة د . زكى الى الثقافتين معا ، فالمدار ومعيار الاختيار هو العمل والتطبيق . هى نظرة برجماتيـة عملية الى حد كبير ، ينظر بها الى التراث والى الفكر الانسانى بوجه عام ( تجديد ، ص ١٨ ) . وبذلك تكون الاجابة عن السؤال المطروح وهو كيف السبيل الى دمج التراث العربى القديم فى حياتنا المعاصرة ، لتكون لنا حياة عربية ومعاصرة فى آن ؟ » ـ تكون الاجابة هى : « أن أبحث عن طرائق السلوك التى استلزمها العلم المعاصر والمشكلات المعاصرة » ( تجديد ، ص ٢٠ ) .

ما نأخذ من التراث وما ندع يتحدد اذن وفقا للعلم المعاصر والمشكلات المعاصرة . وبعبارة أخرى يكمن السر كله والقوة كلها فى المنهج العلمى الجديد . ( تجديد ، ص ٢٤ ) وموقف د . زكى من التراث امتداد كما قلت لتبشيره ودعوته الى المنهج العلمى الحديث . وبيننا وبين الأخذ بذلك التراث « عثرات تحول دون ذلك السير المستقيم ، كأن تكون رؤوسنا قد ملئت ـ على غير وعى منا ـ بأفكار مسبقة ، بثها فينا آخرون ، حتى اذا ما شببنا ، ألفينا أنفسنا تحت سلطانها .. » ( تجديد ، ص ٢٦ ) .

وهذه العثرات أو العوامل المعوقة تدور حول محاور ثلاثة :

**١ ـ احتكار الحاكم لحرية الرأى بحيث يكون رأى السلطان هو سلطان الآراء ،**

**٢ ـ سلطان الماضى على الحاضر بحيث يكون للسلف كل هذا الضغط الفكرى علينا ،**

**٣ ـ تعطيل القوانين الطبيعية بالكرامات ، وكأن قوانين الطبيعة لعبة فى أيدى نفر من أصحاب القلوب الورعة الطيبة . ( تجديد ، ص ٢٧ الى ٥٨ ) .**

وللدكتور زكى فى توضيحه لهذه المعوقات نظرات نافذة على جانب كبير من الصدق والصواب ، وآراء قيمة يعلى فيها من حرية الفكر والاستقلال فى الرأى ، ويمجد كرامة الانسان . فاذا تعارض التراث مع شىء من هذه القيم ارتفعت نبرة الكاتب ، واحتد أسلوبه ، فنراه يقول مثلا : « ليس الارث فى حد ذاته حياة ، وانما هو وسيلة حياة فاما صلح وسيلة وأداة ، واما نحيناه عن الطريق غير آسفين . » ( تجديد ص ٢٨ ) أو يقول : « الحوار قيمة أساسية فى الفكر .. تلك هى طبيعة الفكر الحر ، أن يكون حوارا متعادل الاطراف ، لايأمر فيه أحد أحدا ، ولايطيع فيه أحد أحدا ، الا بالحق . » ( تجديد ص ٣٢ ) .

ونحن « ننظر الى القديم لنأخذ منه الشكل .. وانما قصدت بالشكل هنا « القيمة » أو طريقة النظر وميزان الحكم .. فاذا أخذنا عن الأسلاف منظار العقل الذى استخدموه وهم أشداء أقوياء ، انبثقت لنا على الفور أسس جديدة نقيم عليها حياتنا الفكرية بدل الأسس السائدة ، والاسس الجديدة المرجوة هى أسس الحوار الحر الذى تتعادل فيه قامات الناس ، وان تفاوتوا بعد ذلك فى سداد الرأى وقوة الحجة . » ( تجديد ص ٢٩ ـ ٣٠ ) .

ويتضح عجز التراث القديم عن حل المشكلات المعاصرة أشد ما يتضح عندما نلتمس لمشكلة الحرية حلا ، سواء على المستوى الفردى أو السياسى أو الاجتماعى ، وهى مشكلة تتسع لتعم العالم كله ، ولهذا يتمحور حولها الفكر الأوروبى الحديث ( تجديد ص ٧٨ ـ ٧٩ ) . ومنشأ هذا العجز هو اتساع الفجوة بين الثقافة الجارية من جهة ، ومواقف جديدة من جهة أخرى ، اقتضتها حياة جديدة لم يألفها القوم ، فعندئذ لا استجابات العرف والتقاليد تكون ملائمة وكافية ، ولا الناس يملكون الطرق الجديدة التى يواجهون بها الجديد . ( تجديد ص ٧٣ ) .

ومن المشكلات التى لا نجد لها حلا فى تراثنا القديم مشكلة حرية المرأة فى حياتنا العربية المعاصرة ، وهى مشكلة تتفرع عن مشكلة الحرية الأساسية التى لا نجد لها حلا الا فى حضارة الغرب الحديث ( تجديد ، ص ٨٠ ) .

ومن مشكلاتنا الكبرى كذلك ـ الى جانب مشكلة الحرية بكل فروعها ـ مشكلة الدخول فى عصر العلم والصناعة . وفى مواجهة هذه المشكلة يضع د . زكى تفرقة مهمة بين معرفة « اللفظ » ومعرفة « الأداء » ، الأولى هى المعرفة التى كانت موضع اهتمام علمائنا القدماء ، والمعرفة الثانية هى المعرفة التى ينبغى أن نسعى اليها اذا أردنا مسايرة العصر الحديث فى تقدمه . ( وهذه التفرقة بين نوعى المعرفة يصدق علينا نحن العرب ألف مرة اذا صدق على شعوب أخرى مرة واحدة ؛ لأن عبقرية العرب كانت فى لسانها ، لم تكن اللغة فى ثقافة العرب « أداة » للثقافة ، بل كانت هى الثقافة نفسها . » ( تجديد ص ٨١ ) .

وبعبارة أخرى ينبغى أن « نتحول من صناعة الكلمات الى صناعة الأشياء ، ومن اجترار المنظومات والأراجيز الى نظم الفكر والحياة ، بل نظم الكون نظما ابداعيا جديدا » كما يقول الدكتور حسن صعب فى كتابه « تجديد العقل العربى » (١) وواضح ان ذلك لن يكون بالرجوع الى تراث قديم ، وأن مصدره الوحيد أن نتجه الى أوروبا وأمريكا نستقى من منابعهم ما تطوعوا بالعطاء ، وما استطعنا من القبول وتمثل ما قبلناه . ( تجديد ، ص ٨٢ ) .

وبعد أن يستعرض د . زكى أصناف الطالبين للمعرفة كما يجدهم عند حجة الاسلام الغزالى وهم أربعة ، المتكلمون والباطنية والفلاسفة الأقدمون والصوفية ، يخلص الى نتيجة لا مناص من قبولها ، وفيهما اجابة عن السؤال الرئيسى الذى جعل كتابه كله محاولة للاجابة عنه وهو : الى أى حد يمكن للعربى المعاصر أن يستعين بالتراث الفكرى فى معالجة مشكلاته الراهنة ؟ ـ يخلص الى هذه النتيجة ، وهى « أن هذا العربى المعاصر ان يستعين بالتراث الفكرى فى معالجة أساسا على محور العلاقة بين الانسان والله ، على حين أن ما نلتمسه اليوم فى لهفة مؤرقة هو محور تدور عليه العلاقة بين الانسان والانسان . » ( تجديد ، ص ١١٠ ) .

ولكن هل فرغ الفكر الانسانى المعاصر من الانشغال بمشكلة العلاقة بين الانسان والله ، وتفرغ نهائيا لمشكلة العلاقة بين الانسان والانسان ؟ وكأن د . زكى يفطن الى أن هذا السؤال سيبرز على صفحة الذهن عند قراءة هذا الكلام فيتساءل عن فائدة ما يقوله الشيعة عن الظاهر والباطن فى النص القرآنى : « **هل تفيدنا هذه المؤونة الفكرية زادا على الطريق ؟ نعم ، قد تنفع على الطريق الى الجنة فى اليوم الآخر ، وهذا هدف لا شك منشود ، لكن سؤالنا فى هذا الكتاب منصرف دائما ـ دون التغاضى عن السعادة الأخروية وسبلها ـ الى هذه الحياة الدنيا ، وفى هذا العصر الذى نعيش تحت سمائه ، انى أترك للقارئ أن يجيب** » ( تجديد ، ص ١١٥ ) وسنترك التعليق على هذا القول الى نهاية المقال

بإذن الله ليأخذ مكانه من الملاحظات والتعليقات التى نفرد لها الجزء الأخير من هذا البحث .

بيد أن د . زكى يرتضى من المذاهب القديمة مذهبا يرى أنه أحق المذاهب بالاعتناق ، لأنه جعل العقل مبدأه الأساسى كلما أشكل أمر ، ألا وهو مذهب المعتزلة . علما بأن فكر المعتزلة كله يدور حول علاقة الانسان بالله ، ولذلك يسمون بأهل العدل والتوحيد . ولا يتردد د . زكى فى الدعوة الى احياء التراث المعتزلى لأنه أحق بالاحياء من كل ما خلفه التراث من مذاهب وفلسفات ، ويكون الاحياء مقصورا على الطريقة والمنهج عند النظر الى الامور ، دون أن يشمل الموضوعات التى كانت مطروحة للبحث . ( تجديد ، ص ١١٧ ــ ١١٨ ) .

ويلفت د. زكى انتباه القارىء الى تفرقة مهمة بين مفهوم العالم ( بكسر اللام ) بمعناه القديم ، والعالم بمعناه الحديث ، فلقد ارتبط المفهوم الأول للعالم بالمعرفة الدينية أو بالايمان فالعالم هو العالم بالشريعة وبحدود الله .. الخ ، أما « العالم » بالمعنى الحديث فلا صلة له بالدين أو الايمان من قريب أو بعيد . فقد يكون العالم متدينا أو لا يكون ، ومع ذلك يظل عالما ، وفى هذه التفرقة يكمن أصل من أهم الأصول التى نعتقد أنها هادية حين نتحدث عن اهتداء المعاصرين بتراث الأقدمين . فلا ينبغى قط ــ فيما نرى ــ أن يكون الايمان الدينى مما نمسه بالقول فى هذا المجال ، لأن المعاصرة لا تتنافى ولا تتأيد بالايمان الدينى كائنا ما كان فى شكله ومضمونه ، وانما المعاصرة هى فيما له علاقة بمشكلات اليوم ، المعاصرة هى فى متابعة العلوم وتقنياتها وتطبيقاتها ، وفى متابعة الفنون على مقتضى نوازع الحياة الحاضرة . وفى متابعة أنظمة الحكم والتعليم والاقتصاد وغيرها من وسائل العيش وفق الحضارة التى نحياها . ( تجديد ص ١٣٣ ــ ١٣٤ ) .

ولا يلبث د . زكى فى الصفحات التالية مباشرة حتى يضيف الى مذهب المعتزلة مذهبا آخر هو مذهب الأشاعرة . والمعروف أن هذا المذهب الأخير وسط بين العقل والايمان ، ولهذا يقول د . زكى : « فاذا شئنا أن يكون لنا موقف نستمده من تراثنا ، فليكن هو موقف المعتزلة والأشاعرة معا ، فمن المعتزلة نأخذ طريقتهم العقلية ، ومن الأشاعرة نأخذ الوقوف بالعقل عند آخر حد نستطيع بلوغه ، وبهذا نجعل الدين موكولا الى الايمان ، ونجعل العلم موكولا الى العقل ، دون أن نحاول امتداد أى من الطرفين ليتدخل فى شئون الآخر » ( تجديد ص ١٣٦ ) .

ولا يدع د . زكى للقارىء مجالا للشك فى أنه ارتضى موقف الأشاعرة موقفا له من التراث ، وهو ذلك الموقف الذى يستتكثر أن يجعل العقل وحده حكما فى الميدان ، فيجعل للايمان الصرف قسطا ، وللعقل قسطا . ( تجديد ص ١٧١ )

ويؤكد د . زكى ضرورة التحول من فكر قديم الى فكر جديد ، ويمهد لهذا التحول بعقد مقارنة بين ألفاظ استخدمت قديما فى التراث ، ولكنها تستخدم اليوم بمعان مختلفة تماما ، مثل لفظ العلم والعمل والحرية .. الخ » فيجد البون شاسعا بين معنى ومعنى . وبعد المقارنة ينتهى الى هذه النتيجة : « واحسبنى أنى لو سألت الآن : كيف ننتقل من فكر قديم الى فكر جديد ؟ كان الطريق الى الجواب واضحا وهو أن نستخدم الألفاظ ــ التى هى فى الحقيقة دالة على رؤوس الموضوعات ــ استخداما يساير العصر فى مفهوماته ومضموناته حتى ولو كانت هى نفسها الألفاظ التى استخدمها الأولون ، لكنهم استخدموها بمفهومات ومضمونات مختلفة » ( تجديد ص ١٨٣ ) .

وهكذا تبدأ ثورة التجديد من اللغة ، والأمل المنشود هو أن تتطور اللغة بحيث تحقق شرطين : أن تحافظ على عبقريتها الأدبية أولا ، وأن تكون أداة للتوصيل لا مجرد وسيلة لترنم المترنمين ، ثانيا ، وبغير هذه الثورة فى استخدامنا للغة فلا رجاء فى أن تحقق لنا الوسيلة الأولية التى ندخل بها مع سائر الناس عصر التفكير العلمى الذى يحل المشكلات . ( تجديد ص ٢٢٣ ) .

ولكن ، اذا كان العصر الذى نعيشه هو عصر التحول ، فلنا أن نتساءل : تحول من ماذا والى ماذا ؟ ويجيب د . زكى بأنه تحول من حضارة اللفظ الى حضارة الأداء ، انتقال من ثقافة الكلمة الى ثقافة العلم المؤدى الى عمل .. عمل محدد الخصائص ، اذا اريد للأمة أن تكون ( معاصرة ) ، ذلك أن يكون عملا فى دنيا « الصناعة » بمعناها الحديث لا بصورتها اليدوية القديمة . ( تجديد ص ٢٣٤ ) مفتاح الحضارة الحديثة يكمن فى كلمتين هما «العلمنة والتصنيع» ( وكلمة علمنة من عندى حتى لايغضب د. زكى ) .

ولكن ، ما بالنا نتحدث عن ضرورة التحول وقد نشأت عندنا كليات للطب والهندسة والزراعة وغيرها ؟ وهنا يلمس د . زكى آفة خطيرة فى نظامنا التربوى والتعليمى يجعل حالنا اليوم لايختلف عن حالنا بالأمس فى هذا المجال ، «فنحن نجرى على المبدأ القديم نفسه ، وهو أن يحفظ التلميذ عن الشيخ ، وليس ثمة من فرق بعيد بين أن يكون المحفوظ هو ألفية ابن مالك أو كتابا فى الكهرباء ، لأن المدار فى كلتا الحالتين هو الحفظ الذى يمكن التلميذ من « تسميع ما حفظه أمام شيخه . وبعد ذلك يسأل السائلون لماذا لا نسهم فى دنيا العلوم باضافات جديدة الا القليل الذى يمكن تجاهله ؟ والجواب واضح ، وهو ان « المبدأ » القديم فى العلم والتعليم لم يغيره مبدأ جديد » ( تجديد ص ٢٠٤)

**وذلك أن التحول يجب أن يأتى من الداخل ، فلا يكفى أن نقطف ثمار القرائح الغربية لنقول أننا تحولنا من قديم الى حديث ، بل لابد أن نعانى ماعانته هذه القرائح فى انتاج ثمارها . « فالعالم المتحضر بحق يعانى من الداخل مخاضا ليلد الثمرة ، ونجىء نحن على طريق الحياة عابرين ، فنقطف الثمرة من خارج ، دون أن تهتز فى أبداننا خلية .. » ( تجديد ص ٢٢٩ ) .**

وحين « يستوحى » د . زكى الثقافة العربية تمهيدا لتكوين ثقافة عربية معاصرة لا يجد سوى وقفة المتصوف العربى أساسا لهذه الثقافة الجديدة ، فيقول فى ختام الفصل السابع من الكتاب الذى جعل عنوانه « ثورة فى اللغة : « .. هذه الوقفة التى وقفها المتصوف العربى حين رأى فى فردية ذاته ومجسد خبرته حقيقة الكون فى تجردها وشمولها ، وفى الفرد الواحد الانسانية بأسرها ، هى الوقفة التى نراها فى تراثنا من عقيدة وأدب وفن وفكر ، هى التى ندعو الى أن تكون وقفتنا التى ننظر منها الى قضايا الانسان فى عصرنا الراهن .. فتنتج لنا ما يجوز بحق أن يسمى بالثقافة العربية المعاصرة .. » ( تجديد ص ٢٥٥ ) .

وهنا يشعر القارىء بأنه قد آن الأوان ليقف د . زكى هذه الوقفة ليخرج لنا فلسفة عربية معاصرة بحق ، والواقع انه يقترح فى الفصل الثامن من الكتاب مجمل فلسفة

عربية يشيدها على مبدأ الثنائية التى تشطر الوجود شطرين لا يكونان من رتبة واحدة ولا وجه للمساواة بينهما ، هما الخالق والمخلوق ، الروح والمادة ، العقل والجسم ، المطلق والمتغير ، الأزلى والحادث ، أو قل هما السماء والأرض ، ان جاز هذا التعبير ، ( تجديد ، ص ٢٧٤ ) .

وعلى الرغم من كل عقلانية د . زكى وتمسكه بالمنهج العلمى التجريبى فانه يذهب فى الفلسفة العربية المقترحة مذهبا آخر يجعل فيه للشطر الروحانى الأولوية على الشطر المادى ، فهو الذى أوجده ، وهو الذى يسيره ، وهو الذى يحدد له الأهداف . ( تجديد ، ص ٢٧٥ ) فهو ها هنا لا يتبع المنهج التجريبى الذى يقتصر على الظواهر وحدها ، وانما يلجأ الى ادراك البصيرة ، أو املاء الوحى ، أو الى ما يسرى بين الناس من عرف وتقليد ( تجديد ص ٢٨٢ – ٢٨٣ ) .

ويجاوز د . زكى هذه النظرة الثنائية الى نظرة أخرى تجمع بين الثنائية والكثرة :

« **الثنائية بالنسبة الى الله الخالق والكون المخلوق ، والكثرة بالنسبة الى أفراد الناس الداخلين فى حدود هذا الكون المخلوق ، لتضمن نوعين من التفرقة والتمييز : احداهما تفرقة تمييز الخالق من مخلوقاته ، بشرا كانت تلك المخلوقات ، أم غير بشر ، ثم تفرقة أخرى تميز – فى عالم المخلوقات – بين البشر وسائر الكائنات ، وذلك لتجعل الانسان – دون سائر الكائنات – ضربا من الارادة الحرة المسئولة ، التى لا تخضع للقوانين الطبيعية كل الخضوع ، لكنها فى مقابل هذه الحرية ، كان عليها أن تحمل عبء الأمانة – أمانة الحرية – فى شجاعة واقدام ، فهى أمانة عرضت على الجبال ، فأبين أن يحملنها ، وحملها الانسان** » ( تجديد ، ص ٢٧٦ ) .

هذه الفلسفة المقترحة تضمن لنا أولا الجمع بين العلم وكرامة الانسان ، بعد أن رأينا الجمع بينهما متعذرا فى أوروبا وأمريكا ، وهى – ثانيا – تكفل لنا أن نضع الانسان فى موضعه الصحيح وبالنسبة الصحيحة ، فلا تضخيم له ولا تهوين من شأنه . » ( تجديد ، ص ٢٨٥ ) ذلك أن المشكلة الأساسية فى العصر الحديث هى مشكلة اللقاء بين العلم والانسان ، وهى فى الثقافة العربية المعاصرة طريقة اللقاء التى نوائم بها بين تلك العلوم الحديثة من جهة وتراثنا الفكرى من جهة أخرى . وعلى ذلك ، فلا مندوحة لنا عن أن نزيل التعارض القائم اليوم فى أرجاء الدنيا جميعا ، بين العلم الذى يتقدم بخطوات كخطوات الجبابرة ، وقيمة الانسان التى تنهار بوثبات كوثبات الشياطين » . ( تجديد ، ص ٢٨٧ ) .

وبعد أن عرض د . زكى هذه الفلسفة العربية المقترحة التى حافظ فيها على العلم وعلى كرامة الانسان فى وقت معا ، أخذ يحدد السمات الأصيلة التى تميز الثقافة العربية عن غيرها من السمات ، وابرز هذه السمات ان العربى نظر الى العالم حوله نظرة « عقلية » ( تجديد ص ٣٠٧ ) . وسمة أخرى فى الرجل العربى هى انه مولع برد الكثرة الى وحدة تبرز ما فيها من تجانس ، وتميز المؤتلف بين وحداتها من المختلف . ( تجديد ص ٣١٢ ) . وليس هذا كل ما فى الأمر ، بل ان الثقافة العربية ثقافة يحتل فيها الشعر مكانة عليا ، ومن ثم فانها ثقافة تجمع بين العقل والوجدان فى صعيد واحد ( تجديد ، ص ٣٢٠ ) بل ان هذا الجمع بين العقل والوجدان لا يتمثل فى تراث ثقافى بمثل الوضوح الذى يتمثل به فى الثقافة العربية وتراثها . ولقد تمثلت الثقافة العربية فلسفة أرسطو بكل ما فيها من علم وعقل ، بنفس القوة التى تمثلت بها صوفية أفلوطين بكل ما فيها من ركون الى الحدس بالوجدان . ان الأمر هنا لم يكن أمر جوار غرفة مجاورة لها ، بل الأمر أمر دمج ومزج فى نظرة واحدة بحيث نجد الفلسفة الأرسطية فى غرفة وفلسفة أفلوطين فى ( تجديد ، ص ٣٢٠ ) .

وسمة أخرى مهمة من سمات الفكر العربى هى أن مفكرى العرب ، لم يقتصروا على حكمة العقل دون أن يمدوها الى فعل يؤدونه بناء عليها ، فلا يكون العلم علما عندهم الا اذا أعقبه العمل على أساسه ( تجديد ص ٣٤٥ ) . وهذا ما يختلف فيه المفكر العربى عن سلفه اليونانى برغم اشتراكهما فى الطريقة التى حللوا بها النفس الانسانية ، « فالقوة العالمة » – على حد تعبيرهم – التى تتمثل فيما يحصله من معارف وعلوم ، تكملها « القوة العاملة » التى تتمثل فى تنظيم أمور الحياة وترتيبها» ( تجديد ، ص ٣٤٥ ) ، وهكذا كانت الطبيعة فى الثقافة العربية مسرحا للحركة والنشاط والفاعلية ، أكثر منها موضوعا للنظر المجرد ، وحتى المعرفة العقلية النظرية انما ينظر اليها فى ضوء الثقافة العربية على أنها فاعلية أريدت . فالارادة لها الأولوية المنطقية ، وعنها تتفرع سائر الجوانب ( تجديد ص ٣٧٩ ) .

ومن أهم الاضافات التى أضافتها الثقافة العربية – صادرة فى ذلك عن العقيدة الاسلامية – تنظيمها لأخلاقية الفعل ، بعد أن كانت الأخلاقية قبل ذلك مقصورة على النية والضمير ، والنتيجة المهمة التى تلزم عن هذه الأخلاقية الفاعلة هى ضرورة الوجود الاجتماعى ليكمل الفرد . وبذلك تكون الثقافة العربية الأصيلة قد أضافت هذا البعد الاجتماعى الى حياة الأفراد ، لا ليكون عرضا من أعراضها ، بل ليكون ضرورة للوجود الانسانى المتكامل ( تجديد ص ٣٨٠ – ٣٨١ ) .

فالفعل وديناميته ، لا العلم المجرد فى ثباته وسكونه ، هو حجر الزاوية من البناء الانسانى من وجهة النظر العربية . ولهذا كانت المواجهة التى تشغل الثقافة العربية ، ليست هى مواجهة الانسان بعقله للطبيعة بخصائصها ابتغاء الوصول الى قوانين العلوم الطبيعية ، وانما هى مواجهة الانسان بارادته للمجتمع الانسانى فى فاعليته ، وأوجه نشاطه ، ابتغاء المشاركة فى فعل موحد يوصل الى أهداف ترضى عنها القيم العليا . فقطب الرحى عند فلاسفة الغرب هو احكام للعقل ، وقطب الرحى عند المفكر العربى هو قيم السلوك . والخير كل الخير فى أن تضم هذه الى تلك ، فاذا كان الغرب ينقصه ما يكمله ، فنقصه فى القيم التى تدمج الفرد فى جماعة الانسانية دمج التعاطف والتعاون ، واذا كان العربى ينقصه ما يكمله ، فنقصه فى قضايا العلوم التى هى الوسيلة للسيطرة والامساك بزمامها ( ويقصد د . زكى السيطرة على الطبيعة ) ( تجديد ص ٣٨٢ – ٣٨٣ ) .

ويختتم د . زكى كتابه القيم بكشف على أكبر جانب من الأهمية ، وهو انه اذا كانت تيارات الفلسفة الغربية تسير فى اتجاه مضاد للنظرة العربية ، فانه يستثنى من بينها تيارا واحدا ، بين نظرته ونظرتنا وشائج قربى ، هو تيار الفلسفة الوجودية فى شعبتها المؤمنة . وقد هدته تجربته الحية الى ذلك ، اذ انتهت به ثقافته الانجليزية فى ميدان الفلسفة الى اختيار أحد التيارات العقلية العلمية ، واعتقد فى صلاحيته ، وهو تيار التجريبية العلمية أو الوضعية المنطقية ولكنه لحظ أخيرا أن هذه النزعة التحليلية العقلية تصادف غير أهلها ،

فاذا تحدث فى الوجودية أو فى فلسفة برجسون مثلا ، فهنا ترهف الآذان لتسمع » ( تجديد ص ٣٨٤ ) . وهذه مراجعة للنفس يحمد عليها د . زكى نجيب محمود بين الكثير من مراجعاته التى تستحق كل ثناء واطراء .

★★★

وفى كتابه الثانى عن التراث : « المعقول واللامعقول فى تراثنا الفكرى » يؤكد الدكتور زكى نجيب محمود أن موقفه كموقف السائح أو المسافر الذى يجوب أقطار التراث متفرجا وزائرا : « اننى فى هذا الكتاب شبيه بمسافر فى أرض غريبة ، حط رحاله فى هذا البلد حينا وفى ذلك البلد حينا ، كلما وجد فى طريقه ما يستلفت النظر ويستحق الرؤية والسمع ، ومثلى فى رحلتى هذه مثل السائح : قد يفلت من نظره أهم المعالم لأنه غريب لا يعرف بادىء ذى بدء أين تكون المعالم البارزة ، الا اذا اهتدى بدليل من أبناء البلد ، ولكننى أيضا - مثل السائح الغريب - قد تقع عينى على شىء لا تراه أعين أبناء البلد لأنه مألوف لهم حتى لم يعودوا قادرين على رؤيته رؤية صحيحة . ومن هنا كنت لا أستبعد وقوعى فى أخطاء ، بمعنيين: بمعنى اهمال ما لم يكن يجوز اهماله من معالم الطريق ، وبمعنى وقوف النظر أحيانا عند ما لا يستحق الوقوف عنده بالنظر . وواضح أنه لو أراد مسافر آخر أن يستبدل لرؤيته منظارا بمنظار لرأى رؤية أخرى ، وانتهى الى أحكام أخرى غير التى رأيت واليها انتهيت » ( المعقول ص ٢٠ - ٢١ ) .

وهذه الرحلة التى قطعها الدكتور زكى فى أرض التراث تتابعت عبر خمسة قرون ، من القرن السابع الميلادى الى بداية القرن الثانى عشر ، واهتدى فيها بالمراحل التى أشار اليها الغزالى عند تأويله لآية النور : المشكاة ، والمصباح ، والزجاجة والزيتونة . فبينما يرى الغزالى فى هذه التشبيهات الأربعة رموزا لدرجات الادراك من البسيط الى المركب ، ودرجات من الوعى تتصاعد وتزداد كشفا ونفاذا ، يرى د . زكى فيها رموزا لأطوار عبرها الفكر فى المشرق العربى ، اذ خيل اليه « أن القرن السابع قد رأى الامور رؤية المشكاة ، والثامن قد رآها رؤية المصباح ، والتاسع والعاشر قد رآها رؤية الزجاجة التى كانت كأنها الكوكب الدرى ، ثم رآها الحادى عشر رؤية الشجرة المباركة التى تضىء بذاتها .

« وذلك لأنى قد رأيت أهل القرن السابع وكأنهم يعالجون شئونهم بفطرة البديهة ، وأهل القرن الثامن وقد أخذوا يضعون القواعد ، وأهل القرنين التاسع والعاشر وقد صعدوا من القواعد المتفرقة الى المبادىء الشاملة التى تضم الأشتات فى جذوع واحدة ، ثم جاء الحادى عشر بنظرة المتصوف التى تنطوى الى دخيله الذات من باطن لترى فيها الحق رؤية مباشرة . » ( المعقول ، ص ٩ ) .

وقد كان لكل مرحلة من هذه المراحل سؤال محورى : « ففى المرحلة الأولى كانت الصدارة للمشكلة السياسية الاجتماعية : من ذا يكون احق بالحكم ؟ وكيف يجزى الفاعلون بحيث يصان العدل كما أراده الله ؟ وفى المرحلة الثانية كان السؤال الرئيسى : أيكون الأساس فى ميادين اللغة والأدب مقاييس يفرضها المنطق لتطبق على الأقدمين والمحدثين على سواء ، أم يكون الأساس هو السابقات التى وردت على السنة الأقدمين فنعدها نموذجا يقاس عليه الصواب والخطأ ؟ وفى المرحلة الثالثة كان السؤال هو هذا : هل تكون الثقافة عربية خالصة او نغذيها بروافد من كل اقطار الأرض لتصبح ثقافة عالمية للانسان من حيث هو انسان ؟ وجاء القرن العاشر فاخذ يضم حصاد الفكر فى نظرات شاملة ، شأن الانسان اذا اكتمل له النضج واتسع الأفق ، وها هنا كان العقل قد بلغ مداه ، فجاءت مرحلة خاتمة يقول أصحابها للعقل : كفاك ! فسبيلنا منذ اليوم هو قلوب المتصوفة . » ( المعقول ص ٩ - ١٠ ) .

وكان طبيعيا أن ينقسم الكتاب الى قسمين : أكبرهما للنظرة العقلية - التى تختلط - برغم كل معقوليتها - بكثير جدا من عناصر اللاعقل ، وأصغرهما لتيار اللامعقول ، الذى يزخر بشطحات الوجدان . وكان د . زكى حريصا على توضيح ما يقصده بمصطلح اللامعقول « حتى لا ينصرف فى الأذهان الى شتم وازدراء ، انما هو لون آخر ينبع عند الناس دائما من صميم فطرتهم الانسانية ، وكل ما فى الأمر اننى لا أجد هذا الجانب من السابقين فنطرة تصلح لعبور اللاحقين اذا أرادوا وصل الطريق ، واكتفيت من جانب اللامعقول هذا بصورتين : التصوف احداهما ، والسحر والتنجيم ثانيهما ، ورأيت فى ذلك ما يكفى لاكمال الصورة التى أردت رسمها امام القارئين . » ( المعقول ص ١٠ ) .

وهكذا يكتمل بناء الكتاب أمام القارىء : قسم أكبر يتناول المعقول فى تراثنا الفكرى ، وقسم أصغر يتصدى للامعقول فى هذا التراث . وأما القسم الأول فيضم سبعة فصول ، تبدأ بفصل عن خطة السير وأساسها تأويل الغزالى لآية النور الذى يتخذ منه د . زكى اطارا يضع فى داخله الفصول الستة التالية من هذا القسم ، فالفصل الثانى عنوانه الرئيسى : « مشكاة البديهة » وعنوانه الفرعى : « أدب ، وفلسفة ، وفروسية ، وسياسة » ، والفصل الثالث عنوانه « مصباح العقل فى مشكاة التجربة » ، والفصل الرابع : « مصباح العقل يشتد توهجه » ، والفصل الخامس « زجاجة المصباح » ، والفصل السادس « الكوكب الدرى » ، والفصل السابع : « الشجرة المباركة » .

ويبدأ القسم الثانى الذى عنوانه « شطحات اللاعقل » بالفصل الثامن من الكتاب ، ويحاول فيه د . زكى تحديد معنى « اللامعقول » ، ويتلوه فصلان : التاسع بعنوان « يقظة الحالمين » ، وهؤلاء الحالمون هم المتصوفة فى رأى د . زكى ، والعاشر وعنوانه « سحر وتنجيم » .

وهكذا يأتى بناء الكتاب منطقيا متسقا مع فكر د . زكى ومتساوقا مع الآية الكريمة من سورة النور « الله نور السموات والأرض ، مثل نوره كمشكاة فيها مصباح ، المصباح فى زجاجة ، الزجاجة كأنها كوكب درى يوقد من شجرة مباركة ، زيتونة ، لا شرقية ولا غربية ، يكاد زيتها يضىء ولو لم تمسسه نار ، نور على نور ، يهدى الله لنوره من يشاء » .

وفى نور هذه الآية وضع د . زكى خريطة التراث وخطة السير فى شعابه ، وكانت له وقفات عند صفحات من التراث تتتابع وفقا للمراحل والعصور التى أشرنا اليها ، ولكنها وقفات يكون فيها د . زكى أديبا تارة وعالما تارة أخرى ، يكتب فى احداها بحس الذواقة المرهف الذى ينطبع بما يقرأ ، ويكتب فى الأخرى بعقل العالم الذى يحلل وينتقد ( المعقول ، ص ٢٧ ) ، ولكنه على أى الحالين لا تغيب عن عينه تلك العقيدة التى أسسها فى كتابه الأول ، والتى يعمل على تطبيقها فى كتابه الثانى وهى : « أنه اذا أراد الخلف - الذى هو نحن العرب فى عصرنا القائم - أن يجىء امتدادا للسلف ، فلن يكون ذلك الا عن طريق الجانب العاقل من حياة السلف ، لأن الجانب اللاعاقل من حياة ذلك السلف ربما تعلق بأشياء لم تعد ذات شأن فى حياتنا ، وبالتالى فانها لم تعد تستحق منا أن

**نسكب عليهـــا هوس العاطفة دفاعا عنها وحفاظا عليهـــا » ( المعقول ، ص ١٣ ) ٠**

وغاية الغايات التى يسعى اليها د٠ زكى من كتابه هذا هو **« البحث فى تراثنا الفكرى عما يجوز لعصرنا الحاضر أن يعيده الى الحياة ليكون بين مقومات عيشه ومكونات وجهة نظره وبهذا يرتبط الحاضر بذلك الجـــزء من الماضى الذى يصلح للدخول فى النسيج الحى لعصرنا الذى يحتوينا راضين به أو مرغمين »** ( المعقول ص ٢٨ ــ ٢٩ ) ٠

وعلى هذا فان التصوف بوصفه مظهرا من مظاهر الموقف اللاعقلى لايصلح للدخول فى النسيج الحى لعصرنا وفقا لهذا الرأى ، على الرغم من أن هذا التصوف يأتى فى قمة التـــطور الانسانى الذى ترمز اليه آية النور ، وهى الآية التى اتخذها د٠ زكى ــ كما اتخذها الغزالى من قبل ــ نبراسا هاديـــا فى رحلته الزمانية والمكانية ( ففى كل وقفة من وقفاته يختار مدينة بعينها كما اختار عصرا بذاته ) فى خريطة التراث ، ذلك التطور الذى يوازى تطور الانسان الفرد ويساوقه فى مراحل النمـــو والنضج والاكتمال ، « فالنور هو قوة الادراك ، وأول درجات الادراك حسى بالحواس ، وتلك هى المرموز لها فى الآية بالمشكاة، داخـــل المشكاة مصباح يرمز الى العقل الذى يدرك المعانى من وراء المحسوسات ، يساعد العقل فى ادراكه قـــوة الخيال ، وهى التى ترمز اليهـــا الآية بالزجاجة المحيطة بالمصباح ، والمصدر الذى يستمد منه الخيال قوته **« شجرة مباركة ترمز الى الروح الفكرى الذى يؤلف بين العلوم العقلية ، والا بقيت المعلومات أشتاتا لا تنفع ، والشجرة المباركة هى بمثابة «المبدأ» الذى يهتدى به السالك ، وليست الشجرة المباركة بحاجة الى مصدر سواها تستمد منه القوة ، فهى مضيئة بزيتها ٠ كأنما قصد بها الادراك بالبصيرة النافذة ، فهـــو وحى من الله ٠ »** ( المعقول ، ص ٤٦٦ ) ٠

ومع أن د٠ زكى يعتقد أن النظرة العربية صوفية فى جوهرها ، ويرى أن النقل عن اليونان لم يؤثر كثيرا على هذه النظرة ، يلتمس التيار العقلانى فى الفكر العربى فى المرحلة السابقة على هذا النقل ، وذلك عند الخليل بن أحمد وسيبويه وغيرهمـــا ٠

ويتمحور العصر الأول من عصور التراث ( وهو يطابق بين بدايته وبين ظهور الاسلام ) حول شخصية بطولية حقا هى شخصية الامام على بن أبى طالب الذى جمع بين الأدب والفلسفة والفروسية والسياسة فى صعيد واحد ، وكان فى معركته مع معاوية مثلا للادراك الفطرى المباشر ، وبدءا من هذا الصراع ظهرت المذاهب السياسية لأول مرة ، وطرح هذا السؤال الذى دار حوله النزاع والاختلاف بين الفرق الاســـلامية وهو : لمن يكون الحكم ؟ وفى الاجابة على هـــذا السؤال اختلط العقل باللاعقـــل ٠ غير أن د٠ زكى يستل الجانب العقلى متمثلا فى شخصية الامام ليكون بداية الخيط الذى يصلنا بالتيار العقلى فى الفكر الاسلامى ، ويتخذ من كتابه « نهج البلاغة » برهانا على أن الادراك كان فى هذا العصر موكولا الى الفطرة السليمة لا الى التحليل والتعليل ، لم تكن « الفكـــرة » عندئذ نظرية مجردة بقدر ما كانت أداة من أدوات العمل ، ولذلك تشابكت الأفكار مع السيوف والجياد فى نسيج واحـــد ( المعقول من ص ٥٣ ــ ٥٧ ) ٠

وكانت الوقفة الثانية عند مدينة البصرة فى أوائل القرن الثامن الميلادى ، بعد أن كانت الوقفة الأولى فى معركة صفين، وعلى السؤال المطروح فى تلك الحقبة وهو : ماذا يكون الحـــكم بالنسبة للفريق المخطىء من الفريقين المتحاربين ، كانت هناك ثلاثة حلول للمشكلة ، كل حل منها يمثل مذهبا فكريا على طول التـــاريخ العقلى فى تراثنـــا القديم : ١ ــ فهنـــاك المتطرفون اليساريون وهم الخوارج ، ٢ ــ وهناك اليمينيون المتطرفـــون وهم أهل السنة ، ٣ ــ وهناك المعتدلون وهم المعتزلة ٠ وهـــذه الشعب الثلاث ، وان تكن قد بدأت طريقها من هذه المشـــكلة الشعب الثلاث ، وان تكن قد بدأت طريقها من هذه المشكلة وتكاثرت وتنوعت ، لكن بقيت لكل منها روحها الأولى وطابعها المميز » ٠ ( المعقول ص ٦٨ ــ ٦٩ ) ٠ وهـــذه المشكلات جميعا التى فرقت المسلمين الأوائل شيعا وأحزابا نشأت عن واقـــع حياتهم ، ولم يعد لها فى واقع حياتنا من أثر ، اللهم الا مشكلة واحدة هى الخاصة بحرية ارادة الانسان أو جبرها ٠

وكذلك تتمثل الحركة العقلية خير تمثيل فى رجال اللغة والنحو وعلى رأسهم الخليل بن أحمد وتلميذه سيبويه ( المعقول من ص ٨٣ ــ ٩٥ ) ٠ ولو اكتفينا بهؤلاء وحدهم لرأينا ما يقطع بنضج النظرة العقلية وارتقاء المنهج العلمى ٠ فهذه مرحـــلة تقعيد القواعد ، ورد التجارب الجزئية والخبـــرات المفـــردة الى أحكام عامة ، وذلك هو صميم المنهج العلمى ، لأن العـــلم بمنهجه لا بموضوعه ٠

وتأتى الوقفة الثالثة فى مدينة بغداد من القرن التاسع الميلادى ( الثالث الهجرى ) ، وفى « بيت الحكمة » بالذات ، وهو البيت الذى أقيم ليكون مقرا لنقـــل الكتب المحمولة من اليونان والهند وفارس وغيرها الى اللغة العربية ٠ وفى هـــذا المكان اجتمع رجال يختلفون فى عقائدهم الدينية وأوطانهـــم ولغاتهم ومذاهبهم ، لكنهم اتفقوا جميعا على هدف واحد ، هو الاشتغال بنقل هذه العلوم التى طويت فى الكتب أمامهم لتصبح بعدئذ علوما تجرى فى لغة عربية ، تمهيدا لها أن تتحول عـــلى الزمن الى ثقافة عربية ، بعد تهذيبها بالحد هنا وبالاضافة هنا وبالشرح والتأويل هناك ، حتى تلائم روح العربى بصفة عامة، والعربى المسلم بصفة خاصة ( المعقول ص ١١٢ ) ٠ ولكن ، هل أفلحت هذه المادة العقلية المنقولة فى أن تغير من الثقافة العربية الأصيلة بحيث تحولها من الوقفة « الصوفية » ( التى يعتقد د٠ زكى أنها الطابع الأصيل للثقافة العربية ) الى الوقفـــة « العقلية » ؟ ويجيب د٠ زكى عن هذا السؤال بقوله : « أغلب الظن أنها لم تفلح فى ذلك الا الى حد ضئيل » ( المعقول ، ص ١٢٣ ) ٠ وهذا الحد الضئيل يلتمسه د٠ زكى عند الصفوة من أهل ذلك العصر ، وبخاصة عند المعتزلة ،ومن ثم يتنقل من بغداد الى البصرة ليلتقى بشيخ من شيوخ المعتزلة هو أبو الهذيل العلاف ويعرض عشر مسائل تناولها العلاف بالنظر العقلى ، الا المسألة العاشرة وهى مسألة منهجية يشترط بها العلاف الا تقبل حجة الا استندت آخر الأمر الى وحى من الله ينزل على ولى معصـــوم ، فهذه النقطة الأخيرة كفيلة بهدم موقف العلاف العقلى ( المعقول من ص ١٢٣ ــ ١٣٢ ) ٠

ثم يقف د٠ زكى وقفة أخرى مع النظام فيستعـــرض المسائل التى تميز بها هذا المفكر المعتزلى الذى تفوق على أستاذه العلاف ، فلا يجد عنده ــ كما لم يجد عند أستاذه ــ ما يسعفه بشىء يعالج به مسائل العصر ، كما لم يجد عندهما الا قليلا من زاد اليونان المنقول ٠ ولكنه حين يفرغ ما عندهما من المضمون الفكرى ، يبقى له اطار النظر العقلى الذى يحتكم الى الاستدلال المنطقى الذى لا تشوبه الاهواء ، وهذا الاطار العقلى هو ما يعود به الى معاصريه من أبناء القرن العشرين ( المعقول ص ١٤٦ ــ ١٤٧ ) ٠

فاذا عاد الى بغداد ، وقف مع الجاحظ وقفة طويلة كلهـــا الحب والاعجاب ، فهو « يضع الجاحظ من فكر عصره حيث

يوضح عمالقة الفكر جميعا بالنسبة الى عصورهم الفكرية، وذلك على امتداد التاريخ » ( المعقول ص ١٤٧ ) فهو يراه أقرب الناس الى فولتير فى سخريته النافذة ، وفى عقلانيته الصارمة ، انه نقطة التحول فى الثقافة العربية كلها ، من ثقافة كان محورها الشعر ، الى ثقافة محورها النثر .. انه تحول من نظرة وجدانية الى أخرى عقلية .. ( المعقول ص ١٤٨ ) ويمضى د . زكى فى الاشادة بالجاحظ وبنظرته العقلية ومنهجه فى البحث وطريقته فى العرض وأسلوبه فى الكتابة ليقنعك بأنك ازاء عملاق من عمالقة الفكر فى كل زمان ومكان ( المعقول من ص ١٤٧ — ١٧٣ ) .

وفى القرن العاشر الميلادى ( الرابع الهجرى ) — ويرمز له بزجاجة المصباح — يعلو التفكير العقلى من المقدمات المباشرة الى مقدمات أعم وأشمل ، أو بمعنى آخر يعلو من مستوى العلوم الى مستوى الفلسفة . بيد أن د . زكى لن يقف مع الفلاسفة المتخصصين ، وانما مع الأدباء المتفلسفين من أمثال اخوان الصفا وأبى حيان التوحيدى ، وعبد القاهر الجرجانى الناقد ، وابن جنى اللغوى ( المعقول ص ١٧٥ — ١٧٦ ) . وهؤلاء جميعا يمكن أن ينتظمهم التيار العقلانى فى التراث . والمهم فى هذه الوقفات كلها أن د . زكى ينفذ بنظراته الثاقبة الى كثير من مواطن المعاصرة عند هؤلاء ، بل انه ليعقد المقارنة بينهم وبين كبار المفكرين الغربيين حتى ليحس القارىء أنه يعيد اكتشافهم نظرا لطرافة السياق الذى يوضعون بين ظهرانيه .

ولا يترك د . زكى القرنين الرابع والخامس ( بالتاريخ الهجرى ) دون أن يجلو لنا صفحات من الحوار الذى دار بين المعتزلة من جهة وأهل السنة والروافض من جهة . وكانت هناك معركة بين الجاحظ وابن الراوندى الذى اتهم بالالحاد وكان محورا لحركة فكرية . على حين وقف الأشاعرة موقفا وسطا بين الطرفين . وفى رسالة الغفران هاجم أبو العلاء أبا الحسن الأشعرى ( المعقول من ص ٢٦٩ — ٢٩٥ ) . ثم يقف د . زكى بعد ذلك وقفات قصارا مع الفلاسفة الخلص ، وهم الكندى والفارابى وابن سينا ، حتى تكتمل صورة العصر ( المعقول من ص ٢٩٥ — ٣١٦ ) .

ونصل الى القرن السادس الهجرى ، فيكون خاتمة المطاف ، لنستظل بالشجرة المباركة التى يستمد فيها الادراك شعلته من نبع باطنى ذاتى ، اذ يكفى المتصوف أن يخلص النظر الى قلبه ليهتدى فيه الى الحق . وقد كانت قامة الامام الغزالى هى القامة التى ألقت ظلها على هذا العصر ، بل على العصور التالية له . ومن ثم كانت صحبة د . زكى للغزالى هى أطول الصحبات ، وكان موقفه منه متعارضا أشد التعارض ، فهو من ناحية يمتلىء اعجابا بقدرته العلمية المنهجية فى النظر ، وهو من ناحية أخرى يعده قوة رجعية قابضة حتى انه ليحسبه من « أقوى العوامل التى أثرت فى مجرى تاريخنا الفكرى فجمدته وانتهت به الى الركود الذى ساد حياتنا العقلية قرونا متتالية » ( المعقول ص ٣١٨ ) . وبعد أن يرى فيه د . زكى اماما من أئمة المنهج العقلى على طول التاريخ الفكرى ، من أقدم قديمه الى أحدث حديثه ، يقول فى تردد شديد انه لا يجد المنهج العقلانى الذى أوصى به الغزالى مطبقا عند الغزالى نفسه فيما بحث وكتب وألف . فهو فى كتابه « تهافت الفلاسفة » يقيد « العقل » عندما يتعلق الأمر بأصل من أصول الدين . ذلك أن وراء « عقله » كان هنالك الايمان الدينى ، فاذا جاءه العقل بما لا يصطدم هذا الايمان ، فبها ، والا فليتنكر للعقل وما جاء به تنكرا يبديه بالفعل وان لم يذكره بالقول الصريح . ( المعقول ص ٣٣٧ و ص ٣٤٣ ) . وكان الامام الغزالى من قوة الحجة وغزارة العلم

ووضوح البرهان بحيث أغلق باب الفكر الفلسفى أمام المسلمين فلم يفتح بعد ذلك الا بعد أن مرت ثمانية قرون ، فتحت للمسلمين بعدها أبواب حضارة جديدة ، هى حضارة أوروبا الحديثة .

وفى القسم الثانى من الكتاب الذى خصصه « لشطحات العقل » يحاول د . زكى أن يحدد مفهوم «اللامعقول» ابتداء من تحديد مفهوم العقل . وهكذا يضفى على مفهوم اللامعقول طابعا سلبيا منذ البداية . وبعد تحليل معنى العقل عند المثاليين والعقلانيين والتجريبيين يرى أن الجميع يتفقون على أن « العقل » حركة استدلالية تتمثل فى الانتقال من حقيقة أمامنا الى حقيقة تتولد منها أو ترتبط بها ارتباطا مطردا ( المعقول من ص ٣٥٧ — ٣٦٢ ) . ولتوضيح هذا المعنى يسوق د . زكى أمثلة من الوقفات التى يسلكها فى زمرة « المعقول » . وأولها وقفة العلم ، ومنها نستخلص طائفة مهمة من خصائص العقل ، أبرزها القفزة من المفرد الى العام ، ومن المتعين الى المجرد ، ومنها أيضا خاصية تحليل الشىء الى عناصره البسيطة ، لنحدد من ثم المقادير الكمية التى دخل بها كل عنصر فى تركيب ذلك الشىء . ووقفة أخرى للعقل هى وقفة « الانسيين «Humanists» ( أو الذين نسميهم بالانسانيين ) من قيم الحياة ، وهى وقفة تجعل حياة الانسان مدارا ومعيارا لا يعدو عليه مدار ومعيار كما تؤمن بقدرة الناس على فرض سيطرتهم على الطبيعة بالكشف العلمى لقوانينها . وتفريعا من قدرة الانسان ، يذهب الانسيون الى القول بحرية الانسان حرية مطلقة فى اختيار ما يفعله وما لا يفعله ، فهو هو سيد مصيره ، وخالق كيانه ، بما يختاره لنفسه على توالى اللحظات والمواقف .. ( ص ٣٦٤ — ٣٦٥ ) .

ولما لم يكن الانسان عقلا كله بالمعنى الذى حدده د . زكى للعقل ، وكانت تتعاوره « حالات » يكابدها ويعانيها ، منها الانفعالات والعواطف والرغبات وما اليها ؛ كان هذا كله هو ما يطلق عليه د . زكى اسم « اللا معقول » ، لأنه لا يدخل فى مجال التفكير العلمى الذى يطرح أمام الجميع ليتحقق من صدقه كل من أراد ، فهو مرادف لكلمة « الوجدان » الذى يعد ملكا لصاحبه ، لا سبيل أمام أحد سواه الى مناقشته وتحقيقه . العقل موضوعى ، والوجدان ذاتى ، وهذا ما يخرجه من نطاق العلم الى ما شئت من نطاقات .

بيد أن د . زكى يستدرك على هذه النقطة فيقول فى صفحة أخرى : « .. وأما حالات الوجدان وما يدور مداره فهى مقصورة دائما على أصحابها ، لا يجوز نقلها من فرد الى فرد ، ودع عنك أن تنقلها من جيل الى جيل ، اللهم الا اذا كان « التعبير » عن تلك الحالات هو ما نفذ به صاحبه من الحالة الفردية الخاصة الى حقيقة الانسان أينما كان ، كما يحدث كثيرا فى الشعر العظيم والفن العظيم ، وها هنا يتساوى — أو يكاد يتساوى — فى أعين الحاضرين كل تراث انسانى نفذ أصحابه الى صميم النفس الانسانية ، لا فرق فى ذلك بين تراث عربى وغير عربى » ( المعقول ص ٣٧٤ ) . اذن فثمة شىء من الموضوعية يمكن أن تتصف به حالات الوجدان التى قيل من قبل انها ذاتية صرف ، أو أن الذاتية اذا وصلت الى أوج شدتها اصطبغت بالموضوعية التى يقال انها نقيضها . ( اذا زاد الشىء عن حده انقلب الى ضده ) . وهذه الحالة الأخيرة هى ما يسمى بالتصوف ، الذى يمكن أن نجمع فيه بين الشىء ونقيضه : « فالعلم أو العقل هو الشعلة التى تضىء مراحل الطريق بداية ووسطا ونهاية ، أما الوجدان فهو الذى يغوص بك الى الأعماق » ( المعقول ص ٣٧٥ ) . واذا كان العقل هو ملكة الادراك فى العلم ، فان الحدس هو ملكة الادراك فى

التصوف • وعلى حين يرى المتصوفة أن « حدسهم » معصـــوم من الخطأ ، ينفيعنه د• زكى ـ متابعا فى ذلك رأى برتراند رسل فى كتابه « التصوف والمنطق » ـ هذه العصمة ، بحيث لا يجوز قبوله أو رفضه الا بعد التحليل العقلى المنطقى • ويفند د • زكى المثل الذى يضربه برجسون على عصمة المعرفة الحدسية ،وهو معرفة الانسان لذاته ، فيقول ان الانسان فى أكثر الحالات لا يعرف نفسه الا أقل القليل ، وقد يكون مضللا فى ذات نفسه حتى يكشف له أصحاب التحليل النفسى عن أغوار لم يكن له قبل بكشفها بكل ما فى وسعه من حدس اذ هو يستبطن ذاته • ( المعقول ص ٣٨٥ ـ ٣٨٦ ) •

ويمضى د • زكى فى تطبيق ما أورده فى الفصل الثـامن من تحديد لمعنى اللامعقول ، ومن مفهومه للوجدان أو الحدس عند الصوفية ، على صفحات بعينها من التراث الصوفى ،فيختار صوفيا من منتصف القرن الثالث عشر الميلادى هو الشـيخ نجم الدين الكبرى فى كتابه « فوائح الجمال وفواتح الجلال » ليقف معه وقفات فى الفصل التاسع من الكتاب • وهو يشبه رؤى المتصوفة برؤى الحالمين • ثم يستطرد فى مناقشة ما ورد فى الرسالة القشيرية عن الكرامات وأصحابها من أنها لا تناقض العقل ، فيقول ان أصحاب اللامعقول ينظرون الى ظواهـــر الطبيعة نظرة الساحر لا نظرة العالم • والسحر هو استحداث النتائج من غير أسبابها • ويضرب على ذلك الأمثلة من الشيخ نجم الدين الكبرى وجعفر الخالدى ومحيى الدين بن عـــربى ( المعقول من ص ٤٠٠ ـ ٤٠٨ ) •

وعند التفرقة بين النبوة والولاية يقف د • زكى عنــد صفحات من كتاب « ختم الأولياء » للحكيم الترمذى ، فالنبوة والولاية الهيـان ، لكن الأولى للناس والثانية لصاحبها • الأولى بحاجة الى برهان ، والثانية هى برهان نفسها • وهو اذ يرفض هذا الموقف من الولاية والأولياء عند الحكيم الترمذى وعنـــد غيره يحس فى الوقت نفسه بضرورة أن تكون بعض الصـفات التى ميزوا بها الأولياء ، نماذج مثلى لمن أراد أن يعلو بنفســه عن مستوى النزوة والهوى حيثما يتطلب الأمر تجردا وتنزهـا وموضوعية نظر • ( المعقول ص ٤١٥ ) •

ثم يعود د • زكى فيحذر مما ترسب فى تربيتنا من نزعة صوفية تدعو الى الزهد ، وتخيل الينا أن الدنيا بأسرها «وهم» لا فرق بين ما يعده الناس خيرا وما يعده الناس شرا ، ويتساءل فى ختام هذا الفصل : « ترى ماذا عسى هذا الوجدان الصوفى أن يكشف لنا من حقائق الدنيا ؟ انه لا يكشف لنا البتـــة عن شىء اللهم الا عن طبيعة نفسه هو ، أو قل انه قد يكشف لنا عن طبيعة النفس البشرية عامة ، وذلك على أحسن الفروض، أما ما ليس نفسا بشرية فهو فيه أشد منا جهلا ، فلا طبيعة الكون بصفة عامة عرفناها منه ، ولا طبائع الكائنات بصفة خاصة كشفت لنا ، فسواء وجد هذا الجانب اللامعقول من تراثنا او لم يوجد ، فلم يكن ليتأثر بوجـوده أو بعدمه انسان واحد من البشر فى طريقة معايشته ظروف هذا العصر العلمى العمل الصخاب بضروب الحركة والنشاط ، ( المعقول ، ص ٤٣٥ ) •

وفى الفصل الأخير من الكتاب ، والمخصص للســحر والتنجيم ، وهما ذروة اللامعقول فى تراثنا العـربى ، يلخص د • زكى ما عرضه فى القسم الثانى من هذا الكتاب فيقول :

« ••• ثم عرضنا فى القسم الثانى من الكتاب لمحات من الجانب الآخر ، أعنى الجانب اللاعقلى الذى عاشه الاســلاف • لنرى ماذا نطرح من تراثنا الفكرى ، نعم قد يكون من الحق أن الانسان يعيش بوجداناته كمــا يعيش بعقله ، وان اختلفت مجالات هذا عن مجالات تلك ، ولكننا نريد لجانبنا الوجـدانى اللاعقلى أن ينبت من عناصر حياتنا ، فلقد شاءت مرحلة التطور الحضارى لآبائنا أن تتخذ أوهامهم صــورة التنجيم والسـحر وما اليهما ، وقد يتحتم للطبيعة البشرية دائما أن تكون لهـا أوهامها اللاعاقلة ، غير أن النتيجة التى تلزم عن هاتين المقدمتين ليست هى أن نستعير أوهــام الأولين كمـــا عاشــوها ، بل أن تكون لنا أوهامنا المناسبة لعصرنا وظروفه » ( المعقول ص ٤٥٤ ) •

والى الجزء الأخير من المقال وهو التعليق •

## ●● التعليق

١ ـ لم يعد خافيا على كـــل من له ألفة بالتراث العــربى ارتباطه بالدين ارتباطا وثيقا • هذه مقدمة قد بدأ منها كل من أقدم على تجديد الفكر العربى لكى يتلاءم مع متطلبات العصر الحديث ، بدأ منها الأفغــــانى ومحمد عبده واقبال والعقاد وحسن صعب وادونيس وغيرهم • فكما يحاول الدين أن يغير الانسان ، كذلك يستطيع الانســان تغيير النظرة الى الدين ، وفى الوضع الصحيح للمشكلة يكمن شطر كبير من حلها • وقد أشار د • زكى فى فلسفته العربية المقترحة الى التعارض القائم بين العلم الحديث والانسان المعاصر ، ومن ثم كان من مهــام المفكر العــــربى أن يرفع هذا التعارض بأن يحفظ للانسان كرامته ، مع حرصه فى الوقت ذاته على المنهج العــلمى فى التفكير • وكما كانت المشكلة الرئيسية عند أسلافنا هى رفع التعارض القائم بين الوحى والعقل ، أو بين النقل والعقل ـ كما كانوا يقولون ـ فان مشكلتنا الرئيسية هى « فى اللقاء الذى نواتم فيه بين تلك العلوم الحديثة من جهة ، وبين تراثنا الفكرى من جهة أخـــرى » ( تجديد ص ٢٧٠ ) • ولما كانت ثقافتنا العربية ذات طابع دينى اسلامى فى جوهرها ، كان لزاما ـ فى رأينا ـ ن يقوم الراغب فى التجديد بمواجهـة صريحة للدين ليرى ان كان مفتوحا على طلب العلم الحديث بكل صوره أم لا • وهذا ما فعله أولئك المجددون الذين أشرنا اليهم • فالمشكلة الحقيقية ليست بين العلم والانسان كـــما يقــــول د • زكى ( تجديد ص ٢٧١ ) ، ولكنها بين العــلم والدين • ولنا أن نتساءل الآن : هل قام د • زكى فى كتابيه بهذه المواجهة الصريحة التى كان لابد منها لتجـديد الفكر العربى تجديدا يصلنا بالموروث الاسلامى العربى من جهة ، وبالعصر الذى نعيشه من جهـــة أخرى ؟ لقـد تخير د • زكى نماذج من الوقفات العقلية فى التراث العربى ، وكلها بالطبع وقفات من الدين الاسلامى ورسوله الأمين ، ولكن هل تغنى هذه الوقفات كلها عن وقفة أخـــرى للدكتور زكى بمنهجه العلمى التحليلى الدقيق الذى استصفاه من كل تلك الوقفات البارعة مع نماذج التيار العقلانى فى تراثنا الفكرى القديم ؟

٢ ـ وتفودنا الملاحظة السابقة الى ملاحظة أخـــرى عن الأساس فى موقف المفكر من التراث بوجه عام • يقــــول د • زكى انه وجد مفتاح هذا الموقف فى فقرة قرأها للمفكر الغربى « هربرت ريد » وقد أوردناها بنصها فى هذا المقال • ولكن هل تصلح هذه الفقرة حقا لتكون مفتاحا لموقف المفكر من تراثه أيا كان ؟ ان موقف هربرت ريد هـــو الموقف الذى يرى فى الحضارة الانسانية مجرد تقدم فى التقنيات الصناعية وكفى ، دون نظر الى الجانب الروحى من تقــدم الانسان • وهذا بعينه ما يشجبه د • زكى عندما يؤكد فى ختام فلسفته العربية المقترحة ايمانه « بأنه لا مندوحة لنـا عن أن نزيـل التعارض القائم اليوم فى أرجاء الدنيا جميعا ، بين العلم الذى

يتقدم بخطوات كخطوات الجبابرة ، وقيمة الانسان التى تنهار بوثبات كوثبات الشياطين » ( تجديد ص ٢٨٧ ) ٠

والحق أن أساس الموقف من التراث ينبغي أن يقوم على « تجربة حية » ، هذه التجربة هى التى تهدينا الى ما نأخذ من التراث وما ندع ، هى المعيار أو المحك الذى به نعلم ما يلائمنا من عناصر التراث وما يلائمنا من عناصر الفكر الغربى الحديث على حد سواء ، فان لم تكن لنا هذه التجربة تخبطنا هنا وهناك ، ولن ينفعنا العقل فى هذه الرحلة ٠ لا أقول هذا تهوينا من شانه ، ولكن لأنه لن يمنحنا الأصالة أو حتى المعاصرة لأن العقل هو أعدل الأشياء قسمة بين الناس كما يقول ديكارت ، ومن ثم لم يكن لطابعه هذا المشترك بين الناس جميعا أن يميز ثقافتنا عن غيرها من الثقافات ٠ انما الذى يميزنا حقا هو هذه « التجربة الحية » التى تميز فردا من الناس عن غيره من الأفراد ، وبالتالى فان مجموع هذه التجارب الحية ، هو الذى يميز ثقافة عن غيرها من الثقافات ٠ فاذا التمسنا أصالتنا فى المنهج العلمى وحده ، فلن تكون لنا أصالة على الاطلاق ، لأنه لا وجود لمنهج علمى عربى ومنهج علمى غربى ، انما هو منهج واحد هنا وهناك ٠

٣ ـ يجرنا هذا للكلام عن التفرقة التى وضعها د ٠ زكى بين المعقول واللامعقول ٠ وبرغم حرصه على ألا يكون فى تحديده لمعنى اللامعقول أى أثر للزراية أو القدح ، فان فى مجرد ادخال هذه « اللا » النافية على مصطلح المعقول ما يؤذن بهذه النظرة ٠ وقد جعل د ٠ زكى كل آثار الوجدان الانسانى داخلة تحت هذا المصطلح السلبى ٠ وهل يمكن أن يخلو أثر من آثار الوجدان من التفكير العقلى ؟ ان أبعد الفنون عن التفكير المنطقى المجرد وهو فن الموسيقى يخضع للبناء وتدخل فيه عناصر التنظيم والتناسق ٠

والواقع أن الانسان فى لحظات ابداعه الكبرى كل واحد لا يتجزأ الى عقل ووجدان واحساس ٠٠ الخ ، هو كيان واحد يستوى عليه توتر هائل تندمج فيه طاقاته وقواه جميعا من عقليه وحدسية وعضوية ، بحيث لا نستطيع أن نفصل فى الناتج عن هذا التوتر بين ملكه وأخرى من ملكات الانسان ٠ وهذا الاندماج يتحقق فى الكشف عن النظريات والمخترعات العلمية الحديثة ، فقد أثبت علم النفس تداخل الالهام والخيال مع العقل فى عمليات التفكير التى تبدو لأول وهلة مجردة تماما من العاطفة والشعور ٠ وما دمنا قد قبلنا الحدس أو الوجدان كوسيلة من وسائل المعرفة ـ وان تكن قابلة للتحقق من صدقها كأى وسيلة أخرى من وسائل المعرفة ـ فما الذى يدعونا الى الاقتصار على العقل فى طلابنا للحقيقة ، وسعينا الى الكمال ؟ هنا يرد د ٠ زكى بأنها « الموضوعية » التى تتحقق لنتائج العقل ولا تتحقق لنفحات الوجدان التى هى « ذاتية » فى طبيعتها ٠ غير أن د ٠ زكى يستثنى حالات معنية من شطحات الوجدان أو « اللاعقل » ـ على حد تعبيره ـ من هذه الذاتية ، وهى الحالات التى يكون التعبير عنها « مما ينفذ به صاحبه من الحالات الفردية الخاصة الى حقيقة الانسان أينما كان ، كما يحدث كثيرا فى الشعر العظيم والفن العظيم ، وها هنا يتساوى ـ أو يكاد يتساوى ـ فى أعين الحاضرين كل تراث انسانى نفذ أصحابه الى صميم النفس الانسانية ، لا فرق فى ذلك بين تراث عربى وغير عربى ٠٠٠ » ( المعقول ص ٣٧٤ ) ٠ فكأن هناك اذن ضربا من « الموضوعية » فى كل حالة ذاتية عميقة ، وهذا ما دعانا الى القول بأن الحدس كوسيلة للمعرفة قابل للتحقق من صدقه كأية وسيلة أخرى من وسائل المعرفة ٠ وما على المرء الا أن يعانى ما عاناه صاحب الحدس ليتحقق بنفسه من صدق ما وصل اليه أو ادعائه فيه ٠ وهذا ما يعنيه برجسون بقوله : « ان الحدس ليس الا ضربا عاليا من التفكير ٠ » وفى تجارب الصوفية ـ أيا كانت مواطنهم ـ شىء مشترك ، مما حدا بمؤرخ للتصوف الاسلامى هو « الكلاباذى » أن يجعل عنوان كتابه « التعرف على مذهب أهل التصوف » ، ولم يقل مذاهب أهل التصوف ٠

فليس هناك ما يدعو الى الظن بأن الفكر والبداهة (الحدس) متضادان بالضرورة : فهما ينبعان من أصل واحد ، وكل منهما يكمل الآخر ، فأحدهما يدرك الحقيقة جزءا جزءا ، والآخر يدركها فى جملتها : أحدهما يركز نظرته نحو ما فيها من خلود ، والثانى نحو ما فيها من حدوث ٠٠ » (٢) ٠

٤ ـ وهذا يقودنا الى الحديث عن موقف د ٠ زكى من التصوف الاسلامى بوجه عام ٠ فنحن نلاحظ أنه اختار طائفة من النماذج يمكن أن يقال عنها انها « لا معقولة » حقا ٠ وهنا لا بد لنا من أن نضع تفرقة دقيقة بين « اللامعقول » بوصفه شيئا يصادم العقل والتفكير السليم ويتنافى معهما ويعارضهما ، واللامعقول بوصفه الشعور أو الوجدان ٠ فليس فى الحالات الشعورية والوجدانية ما يتنافى مع العقل أو يصدم التفكير ، كل ما فى الأمر أنها شىء « مغاير » للتفكير الاستدلالى المنطقى ٠ وقد بينا من قبل أن كل تفكير يصاحبه شعور ، وكل شعور يصاحبه تفكير الى حد ما ٠ « والشعور الصوفى ككل شعور غيره فيه عنصر من الفكر أيضا ٠ وبسبب هذا العنصر ـ على ما أعتقد ـ يسعى الشعور الصوفى الى أن تكون له صورة فكرة ٠ وفى الحق ان طبيعة الشعور هى السعى الى التماس الافصاح عن نفسه فى الفكر ٠ ويبدو أن الشعور والفكرة هما مظهران لوحدة واحدة من التجربة الباطنية ، أحدهما مظهرها الأزلى الخالد ، والآخر مظهرها الزمانى المعين (٣) ٠

وفى هذا رد على اعتراض د ٠ زكى على محاولة الصوفية للتعبير عن تجاربهم فى الوقت الذى يدعون فيه أنها تجارب لا سبيل الى التعبير عنها ٠ والحق ان الميل إلى الإفصاح ـ وهو عند الصوفية بالرمز والاشارة والتلويح ـ جبلة فطر عليها الانسان ، كما يقول محمد اقبال ٠

وقد كان من الممكن أن يختار د ٠ زكى صفحات من التراث الصوفى التى تدل على تجربة باطنية عميقة (الحلاج ، النفرى ، ابن عربى ، جلال الدين الرومى ) وهى صفحات تصلح لتنوير النظرة الى الاسلام ، وتعينه فى سعيه الى تجديد التراث العربى ، لأنها أبعد ما تكون عن النظرة التقليدية الاتباعية الى الاسلام (٤) ٠ والاسلام بحسب التجربة الصوفية ليس فى جوهره شريعة وانما هو حقيقية ، انه طريق الحب والمعرفة والاتصال بالله ٠ وهنا نعود الى التجربة الباطنة الحية ، فقد كانت هى الكفيلة بالحكم للتصوف أو عليه ٠

٥ ـ يهدف د ٠ زكى برغبته فى تجديد الفكر العربى الى الأخذ بنتائج العلوم الطبيعية وفقا للمنهج العلمى التجريبى الحديث ، ويضع مشكلة العلاقة بين الانسان والطبيعة ، والانسان والصناعة ، والانسان وزميله الانسان ، على أنها محور التفكير فى عصرنا الراهن ( تجديد ص ٩٦ ) ٠ ويستبعد مشكلة علاقة الانسان بالله ، وكأنها مشكلة قد نفض الانسان المعاصر يده منها الى الأبد ، والقارىء لكثير من تيارات الفلسفة الحديثة يجد أن هذه المشكلة ما زالت تتصدر أمهات الكتب الفلسفية ٠ وقد يكون الدافع لتجاهل هذه المشكلة عند د ٠ زكى هو اعتناقه للمذهب الوضعى المنطقى الذى لا مجال فيه للمطلق ، ولا مجال فيه أيضا لبحث مشكلات الانسان المصيرية ،

فهي مشاكل مستبعدة كلها من حظيرة هذه الفلسفة . ونحن نرى انه لا سبيل الى اقامة فلسفة حديثة ، سواء أكانت عربية أم غير عربية — الا اذا استجابت لاحتياجات الانسان المعاصر وأولها الاجابة عن الصلة بين النسبي والمطلق ، المتناهي واللامتناهي ، الفاني والباقي .. الخ . ويتجاهل أصحاب النظرة التجريبية حقيقة أن ما نسميه « بالعلم » التجريبي لا وجود له ، اذ لا وجود لغير علوم طبيعية (بغير اداة التعريف) ، وهذه العلوم لا تجمعها « نظرة واحدة منسقة للحقيقة ، بل هي مجموعة من النظرات الجزئية للحقيقة ، أشتات من تجربة كلية لا تظهر منسجمة بعضها مع بعض . فالعلوم الطبيعية تبحث في المادة والحياة والعقل ، ولكنك اذا سألت عن كيفية العلاقة المتبادلة بين المادة والحياة والعقل أخذت تتجلى لك عند ذاك جزئية العلوم المختلفة التي تتناول البحث فيها ، وتبين لك عجز كل واحد منها عن أن يجيب وحده عن سؤالك هذا اجابة شافية » (٥) . فالعلوم الطبيعية جزئية بطبيعتها ، فاذا كان لها أن تظل أمينة لطبيعتها ووظيفتها ، فانها لا تستطيع أن تقيم نظريتها على اعتبار أنها رأي كامل عن الحقيقة (٦) .

أضف الى ذلك ما تلقته « الموضوعية » في العلوم الطبيعية الحديثة من لطمات زعزعت من أساس هذه الموضوعية وهزته هزا عنيفا . وربما كانت أعنف لطمه هي تلك التي وجهها « هيزنبرج » بنظريته في « اللاتعين » في الفيزياء الحديثة . فهذه النظرية قد أدخلت الطابع الذاتي على المقاييس التي نستخدمها في قياس المدد والأطوال التي تدخل في الظواهر ، وهذا الطابع قد أكدته « نظرية الكم » تأكيدا قويا واضحا (٧) . بل لقد انتهى العلم الى القول باللامعقول واستبعاد التسلسل العلي المتصل ، والغاء فكرة المتصل في تركيب المادة والضوء على السواء . بل ثمة اتجاه الى نزعة فردية في النظر الى الذرات في الميكانيكا التموجية ، يحتفظ لكل ذرة بفرديتها المستقلة عن بقية الفرديات ، كما أثبت ذلك شريدنجر وفرمي ولوى دي بروى . وهكذا تؤدي الذاتية الى الموضوعية ، وتسلم الموضوعية الى الذاتية .

٦ — يقف د. زكي . موقفا توفيقيا بين ما في التراث العربي القديم من منهجية عقلانية ، وبين ما في الثقافة الغربية من منهجية تجريبية ، ويصف رحلته في التراث بأنها رحلة السائح أو الزائر أو المتفرج ، ولا يكون هذا الموقف الا لمفكر يعتقد أنه منفصل عن تراثه . وحقيقة الأمر أن موقف د. زكي منفصل ومتصل في آن واحد ، فهو منفصل من حيث نظرته من عل ، ورغبته في الانفصال ، وهو متصل من حيث لغته تلك البديعة التي ورثها عن أصفى ما في اللغة العربية من جمال وأشراق ، ومن حيث رغبته في الاتصال . وكل مفكر فهو متصل بالتراث الذي سبقه ومنفصل عنه ، أراد ذلك أو لم يرد . بل قد تكون الرغبة في الانفصال عن التراث تأكيدا للاتصال لأننا لا ننفصل الا عما نكون متصلين به . واللغة هي الرباط الأبدي الذي يربطنا بالتراث ، ومن ثم كانت ثورة د . زكي على اللغة . أما ما يفصلنا حقا عن التراث فهو تجربتنا الحية . هذه التجربة هي التي تقوم بدور المصفاة لتراثنا ولغيره من التراث ، وهي التي تغنينا عن اتخاذ مواقف توفيقية . فما علينا الا أن نترك التراث يفعل فعله فينا — وهذا ما كان قبل أن يفكر د.زكي في اتخاذ موقف من التراث — أو بمعنى آخر نتركه يسري فينا كما يسري الزيت في الزيتونة على حد تعبير د . زكي . وموقفنا من التراث هو موقف الابن من الأب ، فاذا هممنا بالتعبير عن تجربتنا الحية تلك ، استعرنا من التراث — دون أن ندري — الأداة التي يتم بها هذا التعبير ، واذا لم تسعفنا الأداة أضفنا ألفاظا جديدة ومصطلحات جديدة ننشئها انشاء أو نستعيرها مما قد نصادفه في سياحتنا الفكرية هنا أو هناك . وبذلك نضيف الى تراثنا تجربة حية جديدة ، ونضفي على أداة تعبيرنا جدة وطرافة قد تكونان نموذجا لغيرنا من الأجيال . وهكذا نضم المجد من أطرافه فنجمع بين الأصالة والمعاصرة في صعيد واحد .

## هوامش

(١) الدكتور حسن صعب ، تحديث العقل العربي ، دار العلم للملايين — بيروت ، ١٩٦٩ . ص ٤ .

(٢) محمد اقبال : « تجديد التفكير الديني في الاسلام » ، ترجمة عباس محمود — لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٨ ، ص ٧ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٢٩ .

(٤) راجع كتاب « الثابت والمتحول : بحث في الاتباع والابداع عند العرب » تأليف أدونيس — دار العودة بيروت ، الطبعة الاولى ١٩٧٧ ج ٢ من ص ٨٩ — ١٠٠ .

وكذلك كتاب : « التصوف — الثورة الروحية في الاسلام » تأليف د. أبو العلا عفيفي ، دار المعارف الطبعة الاولى ، ١٩٦٣ .

(٥) تجديد التفكير الديني في الاسلام ، ص.٥٢ .

(٦) المرجع السابق — ص ٥٢ — ٥٣ .

(٧) راجع « الزمان الوجودي » تأليف د. عبد الرحمن بدوي — مكتبة النهضة المصرية — الطبعة الثانية ١٩٥٥ ص ١٣٦ .

(٨) نفس المرجع ، ص ١٩٣ — ١٩٤ .

# زكى نجيب محمود

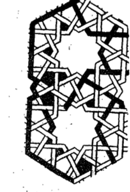



نصار عبد الله

●● على مدى عشر سنوات تقريبا قدم الدكتور زكى نجيب محمود ثلاث محاولات • تدور حول محور واحد هو محور الاطلال على التراث العربى بعيون العصر ، وتلمس تلك الوشائج التى يمكن من خلالها أن تنعقد الصلة العضوية بين الأصالة العربية والمعاصرة ففى مطلع السبعينات أصدر أول هذه المحاولات ، ولعنى بها كتابه « تجديد الفكر العبى » الذى أعقبه بعد ذلك بكتابية « المعقــــول واللامعقول فى تراثنا الفكرى » و « ثقافتنا فى مواجهة العصر » على التوالى •

وهو يحدثنا فى كتابه الأول عن طبيعة المشكلة التى يواجهها ، والتى تتمثل فى محاولة الاجابة على سؤال شغل به ، كما شـــغل به غيره من المفكرين العرب ، منذ أوائل القرن الماضى وظفر منهـم باجابات تتباين من حيث مستوى ايجازها أو اسهابها ، وضوحهـــا او غموضها ، صوابها أو خطؤها ومع هذا فان جميع هــذه الاجابات على تباينها تكشف مدى الاهتمام الذى أولاه المفكرون العرب لهـــذا السؤال الذى فرض نفسه عليهم فرضـــا ، كما فرض نفسه عـلى مفكرنا الكبير الدكتـــور زكى نجيب محمود ، على نحو جعله يحس بضغطه واصراره ـ كما يقول ـ خلال « أعوامه الخمسة الاخيرة » ، ويعنى بها تلك الاعوام الاخيرة من الستينات وجانبا من مطلع السبعينات التى اعقبها مباشرة صدود كتابه تجديد الفكر العربى • ولعل فى هذا التوقيت دلالة لا تخفى على الأذهان ، ســوف نعود لتناولهـــا فى موضعها ، لكننا نتوقف هنا مرة أخرى عند السؤال المطروح ، وهو كيف نوائم بين ذلك الوافد الينا من منابع العصر والذى بغيره يفلت منا عصرنا ، ونفلت منــه ، وبين تراثنا الذى بغيره تفلت منا عروبتنا أو نفلت منها ؟ أين الطريق الذى يضمن لفكرنا أن يـكون عربيا حقا ومعاصرا حقا ؟ وما هى الصيغة المثلى التى يمكن أن يمتزج فيها هذان المركبان امتزاجا وثيقا لا نشاز فيه ولا تنافر ؟





الحق أن الدكتور زكي نجيب قد أقدم على محاولة محفوفة بالمخاطر ، عندما أقدم على محاولة الاجابة على هذا السؤال • انها محاولة محفوفة بالمخاطر بالنسبة لمفكر من طرازه هو بشكل خاص ، مفكر يجعل همه الأول دائما المحافظة على دقة مفاهيمه وتحديد المقصود بعباراته وألفاظه ، ولا يرى خيرا كثيرا أو قليلا في فكر صيغ في عبارات وألفاظ مبهمة ، يحسبها السامعون واحدة المدلول وهي شتى ، أو يحسبونها شيئا وماهي بشيء ، قد يقف في الناس مثلا خطيب يحضهم على الدفاع عن المصلحة العليا للوطن والوقوف صفا واحدا ضد الأعداء ويلتهب الناس حماسا ويقر قرارهم ، أو هكذا يتوهمون ، على العمل يدا واحدة من أجل الوطن، لكن لئن جاز هذا بالنسبة لرجل السياسة أو الاعلام فما هكذا يكون موقف العالم كما علمنا وما زال يعلمنا الدكتور زكي نجيب محمود • ان العالم يبدأ بوضع تحديد دقيق لما يقصده بالوطن وما يعنيه بمصلحته العليا ثم يضع الحدود الفاصلة التي تفرق بين الأعداء وغير الأعداء حتى اذا جاء أوان العمل ـ والعلم والعمل لا ينفصلان ـ وجدنا مثل هذه التحديدات قد وفرت علينا عناء ذلك التخبط والتيه الذي تجره على أصحابها تلك الألفاظ الفضفاضة ، هذا هو شأن المفكر العلمي دائما يحرص على التحديد الدقيق لمصطلحاته ومفاهيمه ، فان أعجزه ذلك لم يكن أمامه الا أن يسلم في بساطة وتواضع بأن مثل هذا المفهوم يخرج عن نطاق العلم الذي هو مجال اشتغاله ، ومن ثم فهو لا يجد بدا بعد ذلك من استئصاله من قاموس مفرداته •

ومع هذا فقد انزلق الدكتور زكي نجيب محمود الى هذه المحاولة الوعرة التي لا شك يعلم قدر وعورتها ، وبرز الى ذلك الميدان الذي يجد المرء نفسه فيه مضطرا الى استخدام شيء من تلك المصطلحات التي لا يكاد يتفق على مدلولاتها ، رغم كل ما كتب فيها ، ومن قبيلها مصطلح كالشخصية القومية أو « الثقافة » أو « التراث » •

وهكذا وجد الدكتور زكي نجيب محمود نفسه مطالبا بأن يكشف لقارئه ما يعنيه بمصطلحاته في الوقت ذاته الذي يحاول فيه أن يقدم له اجابته على سؤاله المطروح وهنا بالذات أخذ يواجه بشكل مباشر تلك الخطورة المنهجية التي طالما حذرنا من الوقوع في مغبتها • ما كان أيسر الامر لو أنه متعلق بتحديد المقصود باحدى المفردات المباشرة للطبيعة ، فما علينا في مثل هذه الحالة الا أن نحدد تلك الخصائص والصفات التي لا تجتمع الا في هذه المفردة دون غيرها ، أما ان تحدد المقصود بالشخصية القومية ، عربية كانت أم غير عربية ، باتباع نفس المنهج ، أعني حصر تلك السمات التي لا تجتمع الا في هذه الشخصية بعينها لكي تجعلها كذلك ، فهنا مكمن الخطر بل الخطأ أيضا • هنا تشبيه ضمني للشخصية القومية بالشخصية الفردية بكل مافي هذا التشبيه من مزالق •

لقد مضى أستاذنا عبر مؤلفاته الثلاثة لكي يقول لنا : هذه السمة من خصائص العقل العربي عبر تراثه الممتد ، وتلك السمة من أبرز خصائصه في مرحلة معينة من تاريخه ، وهذه من ايجابياته وتلك من سلبياته •• •• •• الخ الخ ، غير أن هذا كله ليس الا مما يزيد الأمر غموضا في حقيقة الأمر ، ذلك أن التوقف عند خصائص بعينها باعتبارها خصائص العقل العربي انما يفترض بداهة أننا نعلم سلفا ما العقل العربي وما الشخصية العربية واننا ، بمقتضى هذه المعرفة السابقة ، قد استطعنا أن نتوقف عند هذه السمة أو تلك ، لكي نقرر في اطمئنان أنها من سمات الشخصية العربية • كيف توصلنا اذن الى هذه المعرفة السابقة بالشخصية العربية التي تهدينا خلال رحلتنا عبر تراثها ومحاولتنا للاستدلال على مقوماتها الأساسية ؟ لابد لنا بطبيعة الحال من معيار آخر غير هذه الخصائص ذاتها والا وقعنا فيما يسميه المناطقة بخطأ المصادرة على المطلوب • غير أن الدكتور زكي نجيب محمود لم يتوقف عند هذه المسألة ومضى يتكلم عن الفكر العربي أو الثقافة العربية أو الشخصية العربية وكأن لدينا جميعا صورة عقلية محددة لما هو عربي نتفق عليها ابتداء (١) ، وما علينا بعد ذلك الا أن ننقب في الواقع لكي نتلمس تلك الأبعاد التي تتفق مع هذه الصورة العقلية ، وحسبنا أن نضم تلك الأبعاد الى بعضها لكي نقول هذا هو اطار الشخصية العربية ثم نعود الى السؤال المطروح بعد ذلك فنحاول أن نلتمس وسيلة للمزج العضوي بين هذا الاطار العربي وبين شخصية العصر • لم يتوقف الدكتور زكي نجيب محمود عند هذه المسألة وأحسب أنه لو توقف عندها لتفادى بذلك جانبا كبيرا مما اظنه من سلبيات محاولته •

**لايعني هذا أننا ننكر عليه حديثه عن الشخصية العربية ، لكننا ننكر عليه أن يبدأ حديثه عنها ، دون أن يتوقف لكي يطرح لنا تصوراته عن الشخصية القومية بوجه عام ، ما هي ولماذا تكون وكيف تكون وما المنهج الأمثل لدراستها ؟ فلعل في مثل هذه الوقفة ما يعيننا على تفهم ما يعنيه بمصطلحه على نحو اكثر تحديدا ، بل ربما كان فيها ما يجعل السؤال المطروح ايسر منالا واقرب**

**أجابة . ربما أجاب الدكتور زكى نجيب محمود بأن هذا ليس من شأنه كفيلسوف بـل هو من شأن العلماء المختصـين ، فمـا كانت مهمة الفيلسوف تتمثل فى اقحام نفسـه على مجالات البحث الجزئية للعلوم المختلفة ، لكن حسبه ان يستعير من تلك العلوم مصطلحاتها ونتائجها لكى يقوم بالتنسيق بينها على مستوى أشمل ، وقـد يكون هذا صحيحا بل هو صحيـح فعلا عندما يتعلق الأمر بنتائج منضبطة لعلوم منضبطة ، أما عندما يتعلق الأمر بمجالات للبحث لم تزل ، كما أشرنا ، موضوعا للخلاف وتعدد وجهات النظر ، فما على المفكر الا أن يبدأ من نقطة البدء الأولى ، أعنى أن يجمع بين مهمة العالم والفيلسوف ، أو أن يشير على الأقل الى وجهة النظر العلمية التى ينطلق منها بحثه الفلسفى .**

اليك مثلا جانبا من تلك الصعوبات المنهجيـة التى يواجهها من يشرع فى الحديث عن الشخصية القومية : أولها يتعلق بالمقصود بها،وهل يقصد بها تلك الملامح والخصائص التى يغلب وجودها لدى معظم أفراد جماعة من البشر محددة على نحو ما جغرافيا وتاريخيا مثلا ، أم أن المقصود بها سمات أخرى غير تلك السمات الفردية ، سمات تنسحب على الجماعة ككل باعتبارها كيانا واحدا يعلو على الكيانات الفردية المكونة لها ، فاذا كان التعريف الثانى هو الذى نأخذ به فكيف السبيـل الى التعرف على ملامح هذه الشخصية التى تتجاوز مكوناتها وتعلو عليها ؟ أننظر الى كل آثارها علنا نجد فيها ما يميزها عن آثار غيرها من الشخصيات أم نوجه انتباهنا الى جانب بعينه من هذه الآثار هو الذى نفترض أنه أدل من غيره على وجود مثل هـذه الشخصية ؟ أسئلة تتولد عن أسـئلة ومشـكلات تتفرع من مشكلات وهى جميعا فى حاجة إلى الحسم قبل أن يشرع المفكر فى السير فى الطريق الذى يريد ، وقبل أن يطمئن الى أنه قد تزود بالزاد اللازم لمثل هذا الطريق .. خاصة عندما يكون هذا المفكر طرازا أمينا ودقيقا ومخلصا مثل زكى نجيب محمود ، الذى فاجأنا فى هـذه المرة بأن ألقى بنفسه الى اليم الهـائج ، دون أن يخبرنا ماذا أعد لنفسه من وسائل الرحيل عبر الموج المتلاطم التماسا للشاطىء المنشود !

تحضرنى فى هذا المجال مـلاحظة هامة دأب الفيلسوف الانجليزى المعروف برتراند راسل على ترديدها فى أكثر من مؤلف من مؤلفاته (٢) تلك هى أننا كثيرا ما لا نفطن الى أن محاولاتنا لتحقيق هدف ما ان هى الا غاية فى حد ذاتها وبغض النظر عن النتائج التى تترتب عليهـا ـ وأصـدق ما ينطبق عليه هذا القول ، فى رأيه ، هو تـلك المحاولات التى يلجأ اليها بعض الدارسـين فى مجال القومية لتلمس تلك الخصائص المشتركة بين أبناء قومية معينة ، ان هذه المحاولات هدف فى حد ذاته ، بغض النظر عن الدقة أو القصور فى نتائجها ، انها فى حقيقة الأمر تلبية لذلك النداء الغريزى الذى ترتكز عليه القومية فى أساسها ، انها غـريزة القطيع التى ما زال الانسان يحملها الى الآن باعتباره واحدا من تلك الكائنات الحية التى تنزع الى العيش على هيئة قطعان .

لا يعنى هذا عدم وجود شـخصية قومية ، أى مجموعة من الخصائص السائدة بشكل عام لدى مجموعة معينة من البشر ، فمثل هذه الشخصية لا شك فى وجودها بهذا المعنى لـكنها لا تكفى لتفسير الانتماء القومى . ان المرء يشعر بانتمائه القومى بمقتضى تلك الغريزة التى تدفعـه الى الاحساس بأنه جزء من قطيع ما ، وهكذا يواجه البشر بعضهم بعضا على هيئة قطعان أو على هيئة قوميات اذا شئنا أن تستخدم التسـمية التى نطلقها الآن على ذلك الشكل المتطور لتلك الغريزة الأصلية : غريزة القطيع . وما أن تستقر مجموعة من البشر على أنها كيان واحد حتى تبدأ فى معاملة سائر البشر على نحو يـؤكد وحدتها ويبادلهـا الآخرون نفس المعـاملة مما يؤدى الى زيـادة التماسك بينها على نحو يضاعف حجم الخصائص المشتركة بين أبنائها ويضاعف كذلك حجم تـلك الاثار المشتركة المتوارثة والتى نطلق عليها التراث القومى والذى لا يجد معناه الا بالنظر الى تـلك المواجهة بين جماعة وأخرى بالمعنى الواسع للفظ المواجهة .

لا بأس أن يجىء بعد ذلك الدارسـون فى محاولة منهم لفهم العوامل التى جعلت من هـذه المجموعه من البشر أمة واحدة والتى جعلت تـلك أمة أخرى ، قد يصيبون أو يخطئون وقد يدققون أو يتعسفون ، وقد يدهشهم أحيانا ألا يجدوا صلة ما تجمع بين أبناء أمة معينة سوى التفافهم جميعا حول احدى الخرافات ، وأن تراثهم كله نابع من التفافهم حول تلك الخرافة ، كما هـو الحال بالنسبة للاسرائيليين مثلا ، غير أن الأمر ليس مثار دهشة على الاطلاق فى رأى راسـل ، لأن العالم لا ينقسم ، عنده الى أمم شتى نتيجة لوجود هذه العوامل أو تلك ، ان البشر ينقسمون لأنهم لابد أن ينقسموا بمقتضى غريزتهم ، وأن يعيشوا تحت ظل الشعور بالتمايز والمواجهـة ، ولئن كانوا يبررون مثل هذا الانقسام بما شاءوا من الاطارات الحقيقية أو المزعومة ، فان الحقيقة هى أن هذه الاطارات لاحقة على هذا الانقسـام الغريزى الذى لابد وأن يحدث وأن يسـتند فى حدوثه الى ذريعة ما .

لن نستطرد فى عرض آراء راسل لكن الذى يعنينا هنا هو أن نشير الى حقيقة هامة فطن اليها فى ثنايا رأيه وهى أن البحث فى موضوع الشخصية القومية قد لا يكون محاولة علمية قدر كونه محاولة نفسية شعورية أولا شعورية ، لتأكيد الانتماء القومى وترسيخه ، ولما كان الانتماء القومى لا يفهم الا على أنه موقف ازاء ـ أو ضد ـ أو فى مواجهة انتماء قومى مختلف فمن الطبيعى أن يثور البحث حول الشخصية القومية فى تلك الفترات التى يتعرض فيها الكيان القومى لتهديد ما ، من قبل قوميات أخرى تزعم لنفسها السيادة والتفوق ، خصوصا اذا اقترن هذا التهديد بقدر من القوة المادية التى تنذر بالخطر الداهم ، وهو الأمر الذى عايشه العرب بشكل عام منذ أوائل القرن الماضى ، والذى بلغ ذروته بحلول نكبة ١٩٤٨ ، ثم الهزيمة القاسية المريرة عام ١٩٦٧ ،والتى أعقبتها تلك السنوات التى يحدثنا عنها الدكتور زكى نجيب محمود بأنها هى التى شهدت ضغط السؤال المطروح والحاحه عليه ٠ من الواضح اذن أنه سؤال من تلك الأسئلة التى تطرحها أزمنة الخوف والفزع ، والتى تتلون اجاباتها عادة بمقادير متباينة من هذا الخوف الذى قد يبلغ لدى البعض مبلغ المرض ، فنجدهم قد أوصدوا قلوبهم وعقولهم تماما ازاء كل وافد من منابع العصر ، أو قد يبلغ لدى البعض الآخر مبلغ اليأس والانهيار فنجدهم وقد تقمصوا تماما كل ملامح تلك الشخصيات الأجنبية، حتى ما لا يتناسب منها مع مطالب حياتهم اليومية ٠

وقد يحاول البعض الثالث ومن أمثلته الدكتور زكى نجيب محمود أن يلتمس صيغة للتوفيق بين ثقافة قومية وثقافة عصرية متوهما بذلك أنه ينجو من تطرف الموقفين السابقين غير أن الدافع يظل فى الحالات الثلاث نفس الدافع وان تباينت أحجام ردود الفعل وأشكالها ، ومن الطبيعى أن ينعكس هذا على محاولة الدكتور زكى نجيب محمود ذاتها فيبعدها أو يبعد عنها تلك المسحة الهادئة المطمئنة التى اتسمت بها معظم أعماله السابقة ، من الطبيعى أن ينعكس هذا على منهجه فيشوبه بماشابه من المآخذ ، وأن ينعكس بالتالى على النتائج التى خلص اليها فيشوبها بشىء كثير من التعسف وعدم الدقة ، دعك من اضطراب البناء وتفككه وتنافر أجزائه والذى يتسم به بوجه خاص مؤلفاه الأول والثالث ، اللذان ينقسم كل منهما الى فصول متفرقة لايربط بينها الا أنها تدور حول سؤاله المطروح دورانا غير منتظم ، من قريب تارة ومن بعيد تارة أخرى ٠ دعك من هذا ، ولنتوقف الآن عند الحل الذى اهتدى اليه الأستاذ الدكتور جوابا على سؤاله المطروح والذى سار على هداه فى مؤلفاته الثلاثة ٠

لقد وجد مفتاح الاجابة فى عبارة يحاول فيها هربرت ريد أن يعرف التراث تعريفا خاصا ، مشيرا الى أن القيمة الحقيقية للتراث تكمن فى أنه وسائل معينة ابتدعها السلف لمواجهة مشكلاتهم، وأننا يمكن أن نأخذها عنهم لمواجهة ما عسى أن يتشابه من مشكلاتنا مع مشكلاتهم ٠ وعلى هذا فاذا كان السؤال المطروح هو كيف السبيل الى دمج التراث العربى القديم فى حياتنا المعاصرة ، لتكون لنا حياة عربية ومعاصرة فى آن ؟ كانت طريقة الاجابة السديدة ـ واستخدم هنا عبارات الدكتور زكى نجيب محمود ذاتها ـ هى أن أبحث عن طرائق السلوك التى يمكن نقلها عن الأسلاف العرب بحيث لاتتعارض مع طرائق السلوك التى استلزمها العلم المعاصر والمشكلات المعاصرة ٠ وهكذا فما علينا ، فى رأى الدكتور زكى نجيب محمود ، الا أن ننقب فى تراثنا بمعناه الواسع الذى يتسع ليشمل طريقة نظم الشعر كما يشمل طريقة حرث الأرض أو تقاليد دفن الموتى ، ماعلينا الا أن ننقب فى هذا التراث ، فما وجدناه نافعا لمشكلات زماننا غير متعارض مع معطيات عصرنا أخذنا به ، وما وجدناه منبت الصلة بمشكلات زماننا أو متعارضا مع معطيات عصرنا اجتثثناه وطرحناه جانبا ٠

**وهكذا مضى الدكتور زكى نجيب محمود عبر تراثنا الفلسفى تارة وتراثنا السياسى تارة أخرى وتراثنا الأدبى تارة ثالثة لكى يميز بين ما هو نافع وما هو غير نافع ، بين ما هو سلبى وما هو ايجابى ، ما هو معقول وما هو لا معقول من عطاء الشخصية العربية خلال الخمسة قرون الأولى للهجرة ، فما الذى وجده من سلبيات يجب أن نجتثها وما الذى وجده من ايجابيات يجب أن نأخذ بها ؟ أنه يجمل لنا شيئا من تلك السلبيات والايجابيات فى كتابه « تجديد الفكر العربى » ثم يعود الى تناولها بشىء من التفصيل فى كتابه « المعقول واللامعقول » فى تراثنا الفكرى كما يعود الى تناول شىء منها مرة ثالثة فى كتابه « ثقافتنا فى مواجهة العصر » ، مقرونة بعرض لأهم فلسفات العصر ٠**

ان أهم سلبيات التراث العربى تتمثل فى احتكار الحاكم لحرية الرأى وتعقبه لذوى الرأى المخالف بالسجن تارة كما فعل المأمون بالامام أحمد بن حنبل ، أو بالقتل تارة أخرى كما فعل المهدى ببشار ، أو بالتعذيب الهمجى كما حدث مع ابن المقفع ، بل ان الأمر لا يصل بالحاكم الى

احتكار حرية الرأى فحسب بل احتكار مقاليد الأمور جميعا وحكم رعيته حكما استبداديا تغيب فيه كل مظاهر الحرية فى بعض الأحيان ، وهذه السمة ترتبط ارتباطا وثيقا بسمة أخرى من سمات الشخصية العربية تلك هى الثنائية الحادة التى يتسم بها فكر الانسان العربى : ثنائية الغيب والشهادة ، ثنائية الروح والجسد ، ثنائية الأرض والسماء ، ثنائية الجوهر والأعراض ، ثنائية الحقائق والظلال ، ثم هى فى النهاية ثنائية الحاكم والمحكوم ، والحاكم هنا مطلق السلطان ، والمحكوم معدوم الحول والحيلة ، ولا يغير من الصورة أن يكون الحاكم المطلق عادلا وأن يكون المحكوم ملاقيا جزاءه وفاقا ، اذ مايزال طريق السير فى اتجاه واحد : يهبط الأمر من أعلى فيصدع به الأسفل ..

كذلك فان من أهم سلبيات التراث العربى ذلك الضغط الفكرى الذى يمثله السلف بالنسبة للخلف أو ذلك السلطان الذى يتمتع به الماضى على الحاضر ، حيث لا يجد الحاضر الشجاعة الكافية لنقد آراء الماضى ، أو التخلص من اسارها بل نجده يظل دائرا فى فلكها مشدودا اليها ، وهى سلبية أشبه ما تكون بما أطلق عليه فرنسيس بيكون أوهام المسرح حيث يبدو العقل البشرى وكأنه خشبة مسرح ، تتحرك عليها آراء المشاهير من السلف ، فيخيل اليه أنها حقائق لا تقبل المراجعة .

من سلبيات التراث العربى كذلك ذلك الميل الشديد الذى اكتسى به وجداننا العربى ومازال نحو أن تكون قوانين الطبيعة قابلة للتعطيل على أيدى نفر بعينه من عباد الله الصالحين ، وما أتعسنا اذ نجد فى جامعاتنا ذاتها طائفة من العلماء الذين بلغوا ما بلغوا من العلم فى تخصصاتهم ومع ذلك يصدقون تلك القصص الساذجة الموروثة عن أولئك الأولياء الذين يسيرون على الماء أو يطيرون فى الهواء ، أو ذلك الشيخ الصالح الذى خلع مركوبه فى طنطا والقى به فاستقر على رأس زنديق فى القاهرة ، الى آخر تلك الحكايات التى تنم عن ايمانهم بامكان تعطيل تلك القوانين الطبيعية التى يقومون هم بتدريسها لتلامذتهم باعتبارها قوانين عامة ضرورية .

**اما ايجابيات التراث العربى فاهمها ، فى رأى الدكتور زكى نجيب محمود ، هو تلك النزعة العقلية التى اخذت تتطور شيئا فشيئا حتى بلغت قمتها فى القرنين التاسع والعاشر للميلاد ، الرابع والخامس للهجرة ، لدى مدرسة من أعظم المدارس العقلية فى تاريخنا ونعنى بها مدرسة المعتزلة ، وهو يتوقف فى كتابه « تجديد الفكر العربى » ليبين لنا ما يقصده بالعقل .. انه يعنى به تلك الحركة التى يتم الانتقال بمقتضاها من معلوم الى مجهول .. من شاهد الى غائب .. من ظاهر الى خفى .. من حاضر الى مستقبل لم يأت بعد أو الى ماض ذهب .. انه ببساطة عملية الاستدلال على أسباب الأحداث أو نتائجها . ثم يتوقف مرة أخرى فى كتابه « المعقول واللامعقول فى تراثنا الفكرى » لكى يبين المقصود بالعقل على نحو أكثر تفصيلا حيث يعرض لوجهات النظر المتباينة ما بين مثالية وتجريبية فى تصورها للعقل ، فلئن اتفق المثاليون والتجريبيون على أن العقل حركة استدلالية فان المثاليين يقصرون هذه الحركة على الروابط أو العلاقات الضرورية بين الأفكار ، أو بعبارات أخرى يقصرونها على الاطارات والتصورات الكلية التى لاتستمد وجودها من خبرة سابقة بل توجد لدى الانسان بشكل فطرى ، أما التجريبيون فينكرون فطرية مثل هذه التصورات ويرجعونها الى التجربة ، أو بعبارة أخرى الى الخبرة الحسية ، وهكذا يتسع معنى الحركة الاستدلالية عندهم ، فيتسع معنى الفعل ليشتمل على استدلال الوقائع لا الأفكار فحسب بعضها من بعض ، وفى مقابل هذين الفريقين يقف المتصوفة الذين ينكرون او يشككون فى كفاءة العقل كأداة من أدوات المعرفة ولايرون للمعرفة الحقة أداة الا الكشف او الالهام أو الذوق أو العيان ، أو ما شئت من هذه الأسماء التى يطلقونها على تلك الملكة التى يتوصل بها المرء الى الحقيقة توصلا مباشرا دفعة واحدة ، دون استدلال ودون انتقال من مقدمات الى نتائج .**

بالمعنى السابق للعقل شهد تراثنا العربى نزعة عقلية واضحة أخذت تتطور شيئا فشيئا خلال مراحل تاريخه ، حتى بلغت أوجها لدى المعتزلة ، سواء فى ذلك فلاسفتهم كالنظام والعلاف أو أدباؤهم كالجاحظ أو نحاتهم كابن جنى .

من السمات الايجابية العربية كذلك ذلك الاهتمام بالفعل وهو اهتمام يمكن أن نستقيه من اللغة العربية حيث يتقدم الفعل عادة سائر مكونات الجملة ، كما يمكن أن نستقيه كذلك من طبيعة الموضوعات التى طرقها فلاسفتنا الأوائل حيث نجدهم يهتمون بمشكلات كالارادة وصلتها بالفعل وهو اهتمام يميز الفلسفة العربية عن الفلسفة الأوربية التى اهتم فلاسفتها بمشكلة المعرفة وطبيعة العلاقة بين الذات العارفة وموضوع المعرفة .

على هذا النحو راح الدكتور زكى نجيب محمود يتعقب الايجابيات والسلبيات فى التراث العربى

مستمدا اياها في كل مرة من شـواهدها التاريخية ، غير أننا نعود مرة أخرى لنتساءل هل هذه الخصائص كلها ، ايجابيها وسلبيها ، نتاج ضروري وحتمي لكيان عضوي متميز هو ما يمكن أن نطلق عليه الشخصية العربية ؟ وبعبارة أخرى هل تولدت هذه الخصائص عن مثل هذه الشخصية بطريقة عضوية كما ينبت الذراع البشري من الجسد البشري حيث لا ينبت هذا الا من ذاك وحيث لابد أن ينبت هذا ذاك ؟

أليس احتكار الحاكم للرأي وللسلطة سمة عامة في كل الأمم التي لم تبلغ بعـد مبلغ النضج السـياسي عربية كانت أو غير عربية ؟ أليس طغيان الماضي على الحاضر وتقـديس الخلف لآراء السلف سمة أخـرى يعاني منها البشر في كل زمان ومكان ، والدليـل الواضح على ذلك هو حديث فرنسيس بيكون عنها في مجال عرضـه لأوهام المسرح والذي لم يكن ناظرا فيـه بداهة الى تراث عربي ؟ أليست هذه السـمة الثنائية التي يتحدث عنها الدكتـور زكي نجيب محمود سمة اسلامية ؛ اننا لانظنه يوحـد بين دائرة الاسلام ودائرة العروبة وان كان سياق حديثه يوحي في مواضع كثيرة بمثل هذه المطابقة ، بل لعل هذه السمة الثنائية من سمات الفكر الديني عموما اسـلاميا كان أو غير اسلامي ، بل هي كذلك من سمات الفكر الأفلاطوني قبل أن تكون من سمات الفكر الديني . قس علـى ذلك معظـم الخصائص السلبيـة والايجابيـة التي يـراها الدكتور زكي نجيب عربية بالضرورة .

لايعني هذا أن ننكر عليـه جهـده في تعقبها وتلخيصها وعرضها ، ولا يعني هذا أننا نختلف معه في كونها سلبيات ينبغي اجتنابها ، أو كونها ايجابيات ينبغي الأخذ بها ، على العكس من ذلك فنحن نطالب معه باجتثاث هذه السلبيات والأخذ بهذه الايجابيـات لكننا لانجتثها ولا نأخذ بها ، باعتبارها سلبيات عربية أو ايجابيات عربيـة ، ولكن باعتبارها سلبيات فحسب .

على هذا النحـو تضـيق مواطن التمييز بين شخصـيات الأمم المختلفة وتبرز تلك الحقيقـة الهامة التي أشار اليها راسـل وهي أن أوجـه العطاء التي قدمتها أمة معينـة ليست تابعـة بالضرورة وبشكل حتمي من شخصية خاصـة فريدة التكوين وكأنها كائن عضـوي واحـد هو الشخصية القومية .. ولكننا نحن الذين نميل الى تمثلها على هـذا النحو أو ذاك ، خصوصـا عندما يثور في أعماقنا الخوف من الآخـرين ، فلا نملك إلا أن نستدير الى أمتنا مسقطين عليها بدوافعنا الغريزية كل خصائص الكائن العضوي الواحد لعل في هـذا ما يعيننـا على مواجهـة الآخرين مواجهة واحدة . ومع هذا تبقى الشخصية القومية كحقيقة لاسبيل الى نكرانها لكن بمعنى مختلف عن هذا المعنى وتظل امكانية دراسـتها والتعرف عليها قائمـة من خلال مدخل غير هذا المدخل ، ولعل السؤال المطروح يفقد شيئا كثيرا من حدته والحاحه لو أننـا تجردنا من دوافـع الخوف الخفية التي تسيطر عـلى أعماقنا ونحن نتناول موضوعا كهذا الموضوع . حينئذ لاتكون نقطة البدء هي أن ننظر الى تراثنـا لنتخير منه ما هو صالح لمواجهة مشكلاتنا المعاصرة فنستبقيه وما هو غير صالح فنستبعده ، بل تكون نقطـة البدء هي أن ننظر الى مشكلاتنا المعاصرة ذاتهـا فنتخير لها أنسب الحلول سواء كانت مستمدة من تراثنا أو تراث غيرنا باعتبار أن الجانب الأكبر من التراث الفكري والتقني هو تراث انسـاني لا قومي كان ومازال موضـوعا للأخـذ والعطـاء المتبادلين بين أمم العـالم المختلفـة . لاخوف من ذلك على فقدان شخصيتنا القومية لأن ما يصلح لمواجهة مشكلاتنا سوف يصـبح بمرور الزمان جزءا منا ، تماما كمـا حدث لفلسفات اليونان والهند والفـرس التي أخـذها العـرب في أوج ازدهارهم دون أن يتوقفوا ليتساءلوا كما توقف الدكتـور زكي نجيب محمـود ماذا نحن فاعلون بها ؟ وكيف نمزج بينها وبين ثقافتنا القومية على نحو لا نفقد معه أصـالتنا ولا ننغلق في نفس الوقت دون ثقافات زماننا .

**ان الفارق بين الموقفين هو أن أسلافنا العرب قد واجهوا ثقافات العالم الخارجي وهم على قدر من القوة المادية كفل لهم نوعـا من الطمأنينـة وأبعد عنهم الخوف أما نحن فنواجهها ونحن على قدر من الضعف والوهن يجعل للسؤال المطروح حدته وتسلطه وهذا هو في الحقيقه لب الموضوع .**

---

## هوامش

(١) لا أدل على خلافنا حول مثل هذه الصورة العقلية المحدده لما هو عربي ، من ذلك الحوار الذي دار بين مفكرينا في الآونة الأخيرة حول عروبة مصر حيث حاول جانب منهم أن يشككوا في حقيقة انتمائها العربي ، ولو كان ثمة تصور محدد لما هو عربي يتفق عليه الجميع لما ثار مثل هذا الخلاف بداهة .

(٢) من أمثلة المؤلفات التي نعنيها هي

1. Principles of Social Reconstraction (1961)
2. political ideals (1917)
3. The Prospects of industrial civilizatoin 1928 بالاشتراك مع دورا راسل
4. Human Society in Ethics and politics 1954

الدكتور عزت قرنى

# ليست الأعمال بالنيات

## فى مجال نشر الفكر المصرى الحديث

### ١ ـ مسألة التراث

من المثير للانتباه أن الاهتمام « بالتراث » أمر حديث جدا ، اذا نظرت الى الاهتمام باخراجه الى الناس على نحو منظم شامل • وهذه الموجة العارمة لم تبلغ عنفوانها الا منذ أواسط الخمسينيات على التقريب • ومن المعروف أن بداياتها الاولى ترجع الى جهود مطبعة بولاق فى مصر على الأخص ، والى جهد رجال مثل رفاعة الطهطاوى ثم محمد عبده وغيرهما منذ ما يزيد على المائة عام • والسؤال هو : وقبل ذلك ألم يكن الناس عندنا يهتمون بالتراث ؟ نعم ولا ، نعم ، لأنهم كانوا يعيشون على التراث ذاته على نحو أو آخر ، ولا ، لأنه لم يكن فى نظرهم تراثا لمرحلة انقضت • بعبارة أخرى : ان مفهوم « التراث » بالمعنى المستخدم اليوم هو من شأن نظرة مرحلة حضارية الى مرحلة أخرى أصبحت تعدها « من الماضى » ، وكأنها « شيء آخر » ، ولكنها مع ذلك ترتبط على نحو ما بذلك الماضى وذلك « الشيء الآخر » • ويختلف تصور الموقف من التراث بحسب التصور ، الصريح أو الضمنى ، لطبيعة هذا « الارتباط » ، هل هو ارتباط استمرار حيوى أم ارتباط احترام لشيء مضى وكان ولكنه كان لبعض منا هم أسلافنا •

والحق ان الاهتمام بالتراث أمر ضرورى ، لأنه ماضى الأمة ، مهما يكن حكمك عليه • والماضى للأمة هو كالذاكرة للفرد ، ولا يكون فردا سويا الا بالذاكرة • وكما أن الفرد الصحيح هو من يمتلك ذاكرته لا العكس ، فى حين تسيطر الذاكرة على الأفراد فى بعض أشكال المرض النفسى ، كذلك فان الوعى بالتراث ضرورة حضارية للأمة ، ولكن تركيز الوعى بالتراث قد ينقلب ليصبح عائقا ، تماما كما فى حالة المريض نفسيا ، الذى لايستطيع التعامل مع الوقائع الحاضرة لأن الماضى ، وقد تحول الى وساوس وأوهام ، هو الذى يسيطر على حقل شعوره •

فى هذا الضوء ينبغى أن نفحص أسئلة جوهرية لابد من مجابهتها مجابهة مباشرة فى أثناء تناول مسألة التراث هذه ، ومنها :

١ ـ ما هدف نشر التراث ؟ هل هو هدف علمى محض ؟ أم هدف تحقيق نوع ما من الاستمرارية الثقافية ؟

٢ ـ وكيف ينبغى أن يكون موقفنا من ذلك التراث ؟ هل هو موقف موضوعى ؟ أم موقف الدفاع والتمجيد ؟

٣ ـ وهل يكون الهدف اذن هو « نشر » التراث ، أو طبعه ، أم هو « بعث » التراث ليصبح حيا بعد أن مات فى نظر البعض ؟

٤ ـ وهل هذا التراث بالتالى مرحلة شأنها شأن كل المراحل ، تمر وتأخذ وقتها ثم تنقضى ،

أم هو « خالد » دائم صالح لكل الأوقات ؟ وهل هناك في هذا الصدد أنواع مختلفة من التراث بعضها أكثر قدرة على البقاء وبعضها أسرع الى الفناء ؟

٥ ـ وأخيرا وليس آخرا : أى تراث نقصد ؟ هل هو التراث المكتوب باللغة العربية ؟ أم هو بالأحرى التراث الاسلامى ؟ وأليس للتراث المصرى مثلا أبعاد أعمق من ذلك بكثير ؟ أم أننا نريد التراث الانسانى كله ، وكأن هناك « بشرية » واحدة تجمعها حضارة واحدة فى الجوهر ولكنها اختلفت أمما وثقافات من حيث طرائق التعبير وحسب ؟ وربما كان وراء هذا التساؤل تساؤل أسبق عليه هو : ما الوحدة الواعية التى تهتم بالتراث : هل هى مصر ؟ هل هى مجموعة الشعوب المتكلمة بالعربية ؟ هل هى الشعوب الاسلامية ؟ هل هى شىء اسمه البشرية ؟

## ٢ ـ تراث الفكر المصرى الحديث

ولن نفصل هنا فى كل هذه الأمور ، لأننا انما أردنا من الاشارة اليها التمهيد السريع لمعالجة موضوع محدد ، ألا وهو ما يسمى أحيانا باسم « التراث الحديث » . ذلك أن كلمة « التراث » أصبحت تستخدم ليس فقط فى الاشارة الى ما ترثه الأمة فى مرحلة حضارية معينة من مرحلة أخرى كانت ، بل كذلك فى الاشارة الى ما يتركه جيل لجيل آخر ، فى حين ينتمى كلاهما الى نفس المرحلة الحضارية . وهكذا فان تراث أدب الدولة الوسطى فى مصر القديمة هو تراث لنا بالمعنى الأول ، ولكن « تخليص الابريز فى تلخيص باريز » لرفاعة الطهطاوى و « الوسيلة الأدبية » للشيخ حسين المرصفى هما تراث لنا بالمعنى الثانى . وموضوعنا الآن هو العناية بهذا التراث الحديث عناية صحيحة ، ونحدد أنفسنا على سبيل الدقة بما نسميه بتراث الفكر المصرى الحديث .

**ان من أخطر مظاهر تفكك البنية الفكرية ، والبنية الاجتماعية بالتالى ، الذى يقع الآن تحت أعيننا ، هو هبوط مستوى الوعى بالاستمرارية الثقافية ، بل هبوط مستوى الوعى بالذات ذاتها ، فقد أصبحنا وكأننا نعيش لحظات الحاضر كل لحظة منها مأخوذة على حدة ، وربما أصبحنا نعيش على صور وكلمات أتتنا من الحضارة الغربية وتغمرنا بها وسائل الاعلام التى يبدو صوريا وكأن الشعب هو الذى يمتلكها ، بينما هى سجينة الاهتمامات الغربية فى معظم وقتها ، بل وتعمل فى مصلحتها عمل الخادم . أما الماضى، حتى الماضى القريب ، فانه يتحول شيئا فشيئا الى خيالات تزداد كل يوم افتقارا الى التفاصيل ، ويكتفى الشباب اليوم بكلمة واحدة ، قد تصح وقد تخطىء ، عن أحداث ماضينا القريب وشخصياته . فمن قاسم أمين مثلا ؟ هو « محرر المرأة » ! ومن احمد لطفى السيد ؟ هو « فيلسوف الجيل » ! ولو سألتهم عن الأول : « وكيف حرر المرأة ؟ » ( على زعم أنه هو « محررها » حقا ) لحاروا فى الجواب ، ولحاروا فى الجواب أيضا ان سألتهم عن الثانى : « هو فيلسوف أى جيل وبأى بمعنى ؟ » . ان هذه الحال لحال الشباب جميعا ، وهى أيضا حال كثير من المعلمين اليوم ممن يمسكون ، فيما يظنون ، بأزمة مؤسساتنا التعليمية والفكرية والعلمية بما فيها الجامعات ذاتها .**

وانا لنسائل أنفسنا دوما عن السر وراء هذا الاهمال ، ولنسمه منذ الآن « فقدان الذاكرة الثقافية » ، ويبدو أن هناك سببين يصنعان المقدمة الى جانب غيرهما بغير شك . السبب الأول هو انتشار الوهم القاتل الذى يوحى بأن الحضارة واحدة وأن الحضارة الغربية اليوم هى « الحضارة » ( بأل التعريف ) ، وأن من أراد أن يكون « متحضرا » و « متمدينا » فعليه بالأخذ عن الحضارة الغربية . وكما كانت الحضارة الغربية قد بلغت غاية نضجها فانها تقدم اليوم فكرا وفنا ناضجين ( ولن كانا للعين الخبيرة فكر الانهيار وفنه ) ، فاذا ما قورن بهما ما أنتجته القرائح المصرية منذ مائة عام مثلا أو حتى منذ خمسين عاما ، بدا هذا الانتاج ضئيلا أو ساذجا الى جوار « عظمة » الانتاج الغربى و « عمقه » ، فكان الازورار التدريجى عن هذا الماضى مهما يكن قريبا .

السبب الثانى هو طغيان الاهتمام بالحركات السياسية والاجتماعية فى الأربعين عاما الأخيرة مصحوبا ، فى الخمسة والعشرين عاما القريبة منا ، بانشغال المهتمين بشئون الفكر عندنا ، على اختلاف درجاتهم وتنوع اهتماماتهم وميادينهم ، وشيئا فشيئا ، بنيل الرزق من أسهل الأبواب وأكثرها تعددا ، والانخراط فى مظاهرة الاهتمام بشئون الحياة يوما بعد يوم فأخذت تقل النظرة المتعمقة ، وأخذت تندر النظرة الباحثة فيما لا يتصل بالحاضر مباشرة ، لأن البحث فى التراث يحتاج الى تعمق وتفرغ وتجرد .

وسط هذا الجو العام لم ينعدم من يهتمون فى العشرين عاما الأخيرة بتراث الفكر المصرى الحديث لسبب أو لآخر ، ومن وجهات نظر مختلفة .

وهذا الاهتمام بالتراث ينطلق نشاطه فى اتجاهين : الاتجاه الأول هو البحث فى الشخصيات وفى المسائل ، ونذكر فى هذا المجال على سبيل الاشارة اعمالا جيدة قام بها الأستاذ محمد عبد الغنى حسن «حسن العطار» والدكتور على الحديدى « عبد الله النديم خطيب الوطنية » والدكتور حسين فوزى النجار « رفاعة الطهطاوى » و « أحمد لطفى السيد » والدكتور ماهر حسن فهمى « قاسم أمين » والأستاذ محمد عبد الغنى حسن والدكتور عبد العزيز الدسوقى « روضة المدارس » ، الى جانب دراسات أخرى فى الصحافة وفى التربية وفى شخصيات عامة ، مثل على مبارك وغيره ويضاف الى هذا كله الرسائل الجامعية مما نشر أو لم ينشر ( ومما نشر منها « الفكر السياسى للامام محمد عبده » ، للأستاذ عبد العاطى محمد أحمد ) .

ولكن دراسة الشخصيات والمسائل لا يمكن أن تتم على نحو متين قويم الا بتوافر نصوص المؤلفين ، بل ولانغالى اذا أضفنا : وبتوافر كل النصوص لكل المؤلفين ، حتى ولو كان موضع الاهتمام هو مؤلف واحد أو مسألة واحدة . فكيف نفهم محمد عبده اذا لم يكن بين أيدينا مؤلفات الأزهريين من زملائه ؟ وكيف نفهم الفكر السياسى للحركة العرابية ان لم يكن بين أيدينا مؤلفات عبد الله النديم وأديب اسحق وحسين المرصفى ومحمد عبده ؟ وكيف نفهم أحمد لطفى السيد ان لم نقرأه فى ضوء كتابات قاسم أمين وأحمد فتحى زغلول وغيرهما ؟ وهكذا فان الاتجاه الثانى والأهم فى ميدان الاهتمام بالتراث انما هو نشر النصوص ذاتها .

وهنا أيضا نجد أمثلة على النشاط فى هذا الميدان ، وان كان الانتاج هنا قليلا جدا ، والجيد منه أقل . ومن أهم ما نشر دراسة الدكتور محمود فهمى حجازى التى سنشير اليها فيما بعد ، كما قدم الدكتور محمد أحمد خلف الله جزءا من مذكرات عبد الله النديم لم تكن قد طبعت من قبل « عبد الله النديم ومذكراته السياسية » . وقد قامت سلسلة « كتاب الهلال » بنشر عدد من النصوص لمحمد عبده وجمال الدين الأفغانى ( بعد نشرها لعدد من مذكرات شخصيات مهمة أخص منها بالذكر أحمد لطفى السيد فى « قصة حياتى » ) . ثم يأتى عدد من النصوص قام بنشرها الدكتور محمد عمارة تحت عنوان « الأعمال الكاملة » لكل من جمال الدين الأفغانى وعبد الرحمن الكواكبى ومحمد عبده ورفاعة رافع الطهطاوى وقاسم أمين . وسنتوقف هنا بالنظرة الفاحصة عند هذه المنشورات الاخيرة .

### ٣ – أساسيات منهجية

ونشير أولا الى أمرين مهمين : أولهما أن هناك مستويين من الهدفية وراء نشر التراث ، وهذان المستويان يتكاملان ، ولكن موقع الرؤية فيهما مختلف . أما المستوى الأول فهو يخص الهدفية البعيدة ، وهى من غير شك تأكيد الاستمرارية الثقافية على نحو أو آخر ( نشر كل من نصوص حملات تحتمس الثالث وكتاب « فتوح مصر والمغرب » لابن عبد الحكم ، هو من الأعمال التى تهدف فى النهاية الى تأكيد الاستمرارية الثقافية ، ولكن هذه الاستمرارية أوضح وأكثر مباشرة فى الحالة الثانية منها فى الأولى ، على الأقل لأول وهلة ) . فهدف كل نشر للتراث هو هذا فى نهاية الامر ، ولذلك فان هذا المستوى يحتوى شحنة انفعالية واضحة ، تتمثل فى محبة معرفة الماضى لأنه ماضينا « نحن » ، أى هذه المجموعة التى أنتمى اليها ، وهى تحضننى بأبيضها وأسودها معا .

أما المستوى الثانى فهو مستوى البحث العلمى . وهنا يجب على الباحث أن يتجرد من كل اتجاه انفعالى ما استطاع ، حتى ولو كان ينتمى الى الأمة صاحبة التراث . وفى هذه الحالة الأخيرة يجتمع المستويان من الهدفية عند نفس الشخص ، ولكن سلوكه على المستوى الثانى ينبغى ألا يتأثر بهدفية المستوى الأول . وهنا نضع أيدينا على سبب جوهرى من أسباب نجاح كثير من منشورات التراث التى يقوم بها أشخاص غرباء عن الأمة صاحبة التراث ، ذلك أنه تتوافر لديهم ، حينما يشاؤون ، النظرة المحايدة الموضوعية التى تقع حين تكون بازاء شىء ينتمى الى « الآخر » وليس الى ذاتنا .

وينقلنا هذا الى الأمر الثانى ، وهو أن موقف الباحث فى ميدان نشر التراث لاينبغى بحال أن يكون موقفا دفاعيا تمجيديا ، والا شوه التراث بمحض هذا الدفاع والتمجيد ، لأن التراث ينبغى أن يظهر على ما هو عليه بقدر الامكان . والعكس صحيح أيضا ، فلا ينبغى للباحث ، من حيث هو باحث ، أن يقف من أجزاء من التراث موقفا هجوميا أو تحقيريا . ان عثمان وعليا والخوارج ينتمون جميعا وعلى حد سواء الى التراث السياسى

الاسلامى ، وينتمى أحمد عرابى ومحمد سلطان معا الى التراث السياسى المصرى الحديث ، وعلى الباحث من حيث هو باحث ألا يتحامل على محمد سلطان أو أن ينتصر لعرابى . أما ان شاء أن يفعل ، وله أن يفعل ، فانه لن يصبح فى هذه الحال باحثا علميا بل صاحب رأى أو مفكرا أو سياسيا ، وعليه أن يدلى برأيه الشخصى فى غير مجال البحث العلمى . فالقاعدة الذهبية هنا هى:

**الحقيقة والحقيقة وحدها هى المطلب**

والحق ان هذه القاعدة الجوهرية هى التى تحكم كل بحث ، وهى التى تحكم أيضا ، بشكل مباشر أو غير مباشر ، قواعد البحث فى التراث. ومن أهم هذه القواعد التى نود التأكيد عليها فى هذا المقام ما يلى :

١ – ينبغى أن نميز فى وضوح بين « **طبع** » التراث و « **نشر** » التراث ، فالنشر بالمعنى الاصطلاحى الواجب له ( وهو المقابل لـ Edition فى الانجليزية وغيرها ) يعنى **ضبط النص** ، وهذا هو معنى « **التحقيق** » ، ويعنى أيضا **خدمة النص بالتفسير المستمر** ، وهذا هو معنى « التقديم » و « التعليق » . أما « الطبع » فانه مجرد نقل النص من مخطوطه الأصلى ، أو من طبعة سابقة بعيدة ، الى ورق حديث عليه حروف المطبعة . وينبغى علينا أن نكون صرحاء ، وأن نعترف بأن معظم مكونات ذلك الطوفان الذى اطلق عليه اسم « نشر التراث » انما هو فى الواقع « طبع » للتراث الاسلامى أو المصرى الحديث لا أكثر ، وليس بحال « نشرا » له بالمعنى الذى حددناه منذ سطور .

٢ – ويعنى « ضبط » النص أو « تحقيقه » ما يلى على الأخص :

( أ ) التثبت من نسبته الى مؤلفه .

(ب) تحديد حدود النص بداية ونهاية ، والتثبت من عنوانه ، ومن زمن تأليفه ونشره ان كان قد نشر ، وطبعاته ان تكرر طبعه .

( ج ) الرجوع كلما أمكن ذلك الى المخطوط الأصلى ، أو الى أقدم أو أوثق المخطوطات ، أو الى آخر طبعة تمت فى حياة المؤلف وبموافقته ، أو الى أول طبعة على الاطلاق مع النظر فيها ، ومراعاة احترام ترتيب مكونات ذلك المخطوط أو المطبوع .

( د ) فحص النص داخليا وتتبع أجزائه والانتباه الى مدى اتساقها الداخلى واتساق النص مع نصوص أخرى للمؤلف ، ومدى اكتمال النص ذاته ككل .

أما تفسير النص فانه يكون بالتقديم له ثم بالتعليق المستمر على أجزائه . ويوضح التقديم نتائج ضبط النص ، ويحاول وضعه فى الاطار الزمنى لتأليفه ، وتحديد غرض مؤلفه منه ، وبيان مكانه من مؤلفات كاتبه الأخرى ان وجدت وعرض تقسيماته الداخلية وكيفية ارتباطها ، ومدى تأثيره من بعد تأليفه ، ان كان قد تم له تأثير ، وغير ذلك مما يناسب . أما التعليق فانه كما أشرنا ينبغى أن يكون مستمرا مع تطور أجزاء النص ، وهو يقوم بتفسير الغامض من الاشارات وتحديد المقاصد البعيدة لعبارة أو فقرة ، وربط أجزاء النص ، والتعريف بما لم يعرف به المؤلف ، وفى أطار عصره ومن وجهة نظره . والهدف من كل هذا هو تيسير قراءة النص للقارىء . ويقوم التقديم والتعليق من بين ما يقومان به بوظيفة الخريطة السياحية والدليل السياحى اللذين يضعهما السائح بين يديه وهو يجول فى أرجاء موقع أثرى ويشاهد مسجد السلطان حسن أو تمثال رمسيس الثانى مثلا . والنص بغير تقديم ولا تعليق هو كرؤية هذا التمثال فى أعين أغلبنا اليوم : فهل نعرف زمن صاحبه ؟ ومن صنع التمثال ؟ ولم صنعه ؟ ومن أى حجر نحت ؟ وأين ؟ ومتى ؟ وأين وضع التمثال أصلا ؟ وأين وجد ؟ ولم وضع فى مكانه هذا اليوم ؟ ومتى ؟ وما طوله ؟ وما وزنه ؟ وما مغزى موقف الساق اليسرى الممتدة الى الأمام ؟ وماذا فى يدى الملك ؟ وماذا يلبس على جسده ؟ ولم كان صدره عاريا ؟ وما المكتوب على التمثال وأين ؟ وماذا يحمل الملك فوق رأسه ؟ وما مكونات هذا التاج ؟ وما اسمه ؟ وماذا فى ظهر التمثال ؟ ولماذا ؟ الى غير ذلك . وهكذا دور التقديم والتعليقات : هو توضيح النص وابراز خفاياه وتحديد معانيه ومقاصده . وتنقسم التعليقات الى لغوية وتاريخية ومضمونية ، وما شابه ، بحسب أنواع النصوص . وفى حالة تواجد أثر من مخطوط أو مطبوع فان من مهمة التعليق المستمر أن يثبت الاختلافات بين المخطوط أو طبعات الكتاب فى حياة مؤلفه .

٣ – ان الناشر فى خدمة النص ، وليس العكس وعلى هذا فليس النص مناسبة لاظهار آراء الناشر الشخصية فى الأمور التى عالجها الكتاب وذلك اذا كان المقصود من النشر أن يكون نشرا علميا .

وهناك من ألوان « الطبع » ما يكون مقصودا منه الرد على النص ردا تفصيليا أو تفنيده فقرة فقرة . وهذا أمر مشروع ، ولكنه لا يدخل فى عداد النشر العلمى . ونفس الأمر كذلك مع إتخاذ النص وسيلة لاثبات آراء الناشر فى الموضوعات التى تحدث عنها مؤلف النص . ان **الناشر بشخصه لا يهم القارىء للنص** فى شىء ، لأنه مجرد خادم للنص . فالقاعدة الذهبية فى هذا المقام هى : على الناشر أن يكون **كالمحيط الشفاف** الذى ينقل بأكبر قدر من الامانة والصدق ما عليه الشىء الأصلى ، وهو هنا نص المؤلف . أما اذا غير المحيط الناقل ، كالنظارة الملونة ، من معالم الشىء المنقول ، فانه لا يصبح أمينا ولا صادقا ، ولا ينبغى الاعتماد عليه . وهنا يصبح المنقول ، ليس دالا على الشىء الأصلى ، بل على ناقله وحسب وهو هنا الناشر المزعوم .

### ٤ ــ فحص « الأعمال الكاملة »

سبق أن أشرنا الى أن نشاط الباحثين فى مجال نشر تراث الفكر المصرى الحديث محدود اذا قيس بنشاطهم فى تقديم الدراسات عنه ، والى أن الجيد من هذا الانتاج قليل جدا الى حد الندرة . وتمتلىء الآن المكتبات المستوردة للكتب البيروتية بمجلدات ضخمة يباع بعضها بعشرات الجنيهات المصرية ، وعليها عناوين طنانة هى « الأعمال الكاملة » لمحمد عبده ورفاعه الطهطاوى وغيرهما ، كما سبق أن أشرنا فى آخر الجزء الثانى من هذا المقال . ونريد الآن أن نعرض لهذه « النشرات » ( وسيتضح بعد قليل أنها مجرد طبعات وطبعات سيئة ) عرضا نقديا واضحا صريحا . وسنذهب فى هذا الوضوح الصريح الى ما يقرب من غايته واضعين النقاط فوق الحروف يدفعنا الى ذلك الأسباب والدوافع التالية :

١ ــ أولها وأهمها أن هذه «الطبعات» تشكل ظاهرة مرضية فى مجال البحث العلمى وخطرا حقيقيا ، ليس على التراث نفسه فقط بل كذلك على عقول الناشئة من الباحثين والقراء ، وعلى أعمال الباحثين بعامة ، الذين قد لا يجدون الا هذه الطبعات بين أيديهم ، فيصيب البحث الأدبى والتاريخى والفكرى أخطاء لا يسهل الشفاء منها سريعا ، لأنها تقوم على نشرات غير علمية ليست بذات قيمة حقيقية .

٢ ــ وثانيها أن موضوع دفاعنا انما هو العقل المصرى ذاته ، وليس نشرة أخرى معارضة قام بها آخرون . وبالتالى فان موضع الهجوم ليس شخص « محقق » تلك النصوص أو طابعها ، فنحن لا نعرفه ، بل نعرف أعماله . وحينما يكون العقل المصرى ذاته فى خطر يسقط كل تبرير للسكوت أو التساهل ، بل يصبح السكوت والتساهل جريمتين . أن الحقيقة وحدها هى الجديرة بالذكر وهى وحدها المنجية المفيدة .

٣ ــ وثالث الأسباب فى فحص تلك الطبعات فحصا لا يعرف التساهل الضعيف أن صاحبها كثير التشدق بالمنهج العلمى فى التحقيق الذى يقول انه اتبعه ويكرر الاشارة اليه والاشادة به مرات ومرات .

٤ ــ ورابعها أن صراحتنا توازى صراحة صاحب تلك الطبعات نفسه ، الذى هاجم بعض الآخرين مثل الدكتور محمد أحمد خلف الله والدكتور سليمان دنيا ( الأعمال الكاملة للامام محمد عبده، الجزء الأول ، ص ٢٦٣ وما بعدها ) والذى يقول بالنص عن نشرة الشيخ محمد رشيد رضا لمؤلفات الشيخ محمد عبده فى جزء « المنشآت » من « تاريخ الاستاذ الامام الشيخ محمد عبده » يقول ان جهد رشيد رضا تمخض « عن عمل **هزيل ومشوه ومعيب** ، تمثل فى الجزء الثانى من تاريخ الاستاذ الامام ( المرجع السابق ، ص ٢٠٣) كما أنه يتهم نفس الناشر بالوقوع فى « **الخلط** » ( ص ٢٠٥ ) . وسيرى القارىء معنا أن معظم الأوصاف التى نسبها الى عمل الشيخ رشيد رضا ، بل أكثر منها ، انما تنطبق على الطبعات التى قدمها هو نفسه .

٥ ــ أخيرا ، فانه قد سبق لنا أن حددنا بايجاز سريع أهم مواقع نقدنا لهذه الطبعات فى حضور صاحبها نفسه ، فى أثناء ندوة أقامها مركز دراسات الشرق الأوسط بجامعة عين شمس ، منذ حوالى عامين ، وكانت مخصصة لما يسمى « بالعقل العربى الحديث » ، حيث أشرنا الى أنها مضللة و مضللة ومضطربة وباعثة على الاضطراب وأن عدمها خير من وجودها ، وأن تحقيق تراث العقل المصرى الحديث لا يزال فى حاجة الى أن يبدأ فيه من البداية ذاتها وعلى نحو صحيح . وقد رد صاحب تلك الطبعات ردا لطيفا على ملاحظاتنا تلك بأن قال : انها ( أى مطبوعاته ) قد لا تعجب البعض ولكنها تعجب البعض الآخر » .

ومن الواجب علينا مادمنا نهتم بالحقيقة أن نقول ان صاحب تلك المطبوعات متحمس أشد الحماسة لنشر التراث ، بل قد يبدو انه حسن النية ومن دوافعه الاخلاص ، وهذه كلها أمور حسنة فى نظر الجميع ، كما أنه مهتم بقضية

التقدم والثورية ، وقد يكون هذا أمرا حسنا . ومع ذلك فان الحماسة وحسن النية والاخلاص أمور لا تكفي لاخراج باحث جيد ولا يعتذر بهنيا عن أخطاء علمية شنيعة ، كما أن الاهتمام بالتقدم والثورية قد يكون حسنا على مستوى الرأي والسياسة ، ولكنه يؤدى الى أخطاء « معيبة » على مستوى البحث العلمى الذى ينبغى فيه توافر شرط التجرد المنهجى والابتعاد التام عن الاحكام الأخلاقية والذاتية . ونرجو أن يتحقق القارىء معنا أنه لم تتوافر لتلك المطبوعات وسائل البحث العلمى الحقة وشروطه الضرورية .

ونوجز أولا أهم الأخطاء وأوجه النقص التى زخرت بها تلك الطبعات :

١ ــ الخلط بين الطبع والنشر ، وعدم فهم معنى التحقيق والتعليق .

٢ ــ عدم الانتباه الى حدود دور الناشر أو المحقق .

٣ ــ عدم مراعاة بعض الأساسيات فى منهجى التحقيق العلمى .

٤ ــ الافتقار الى الروح النقدية وسيادة الروح القطعية .

٥ ــ التعسف فى الأحكام وسيادة النزعة الانفعالية .

٦ ــ التسرع فى الأحكام والاستنتاجات .

٧ ــ سذاجة الفهم والحكم .

٨ ــ الادعائية .

٩ ــ اقحام الـذات وادخـال اعتبـارات ايديولوجية وسياسية فى أثناء تحقيق النصوص والتعليق عليها .

١٠ ــ ضآلة خدمة النص فى النهاية .

وسنفصل الآن هـذه الاخطاء والنقائص ، وسنركز فى الاغلب ، اختصارا ، على « الأعمال الكاملة لعبد الرحمن الكواكبى ، القاهرة ، ١٩٧٠ وعلى « الأعمال الكاملة للامام محمـد عبده » ، بيروت ، ١٩٧٢ . ولابد هنا من الاشارة ، فى مقابل هذه « الطبعات » ، الى عمل نعده نموذجا رائعا للنشر العلمى الدقيق ، وهو كتاب الدكتور محمود فهمى حجازى ، « أصول الفكر العـربى الحديث عند الطهطاوى » ، القاهرة ، ١٩٧٤ ، الذى ضمنه نشره لكتـاب « تخليص الابريز فى تلخيص باريز » . ولن تخرج ملاحظاتنا من فراغ، بل عن خبرة بآداب التعامل مع النصوص نرجو أن تكون قد طبقت فى دراستنا عن « نيـدون » لأفلاطون وفى « محاكمة سقراط » الذى يحوى دراسة لنصـوص ثلاثة ــ محاورات له أيضـا ( القاهرة ، ١٩٧٣ ) . كما أننا عالجنا بعضـا من أفكار كل من رفاعه الطهطاوى وجمال الدين الأفغاني ومحمد عبده وقاسم أمين وعبد الرحمن الكواكبى ، اما فى دراستنا عن « العدالة والحرية فى فجر النهضة الحديثة » ( العدد الثلاثون من سلسلة عالم الفكر ، الكويت ، ١٩٨٠ ) أو فى « العدالة والحرية فى الفكر المصرى الحـديث ١٧٩٨ ــ ١٩١٤ الذى يصدر قريبا .

ونشير من الآن الى أن الملاحظات التى سنثبتها تنطبق على كل مطبوعات تلك « الأعمال الكاملة » لأن الروح واحدة ، ونفس اليد هى التى أخطأت هنا هناك ، كما أننا سنشير الى أخطاء أولية جدا وقعت فيها تلك الطبعات . والحكمة التى ينبغى أن نستخرجها من ذلك هى : **من لا يعرف أوليات المسائل ليس قادرا ولا مؤتمنا على معالجة كبارها .** ونفصل الآن متمثلين قول القـرآن الكريم : **« والله لا يستحيى من الحق »** .

### ١ ــ الخلط بين الطبع والنشر وعدم فهم معنى التحقيق والتعليق

أشرنا من قبل الى معانى هـذه الاصطلاحات ، وتدعى تلك الطبعات موضوع حديثنا أنها تحوى تقديما وتحقيقا وتعليقا للمؤلفات المطبوعة ، ولكن الواقع غير ذلك ، اذا استثنينا التقديم ، على الرغم من أن الاغلب عليه هو السذاجة والانفعاليه والمرغبة فى التفخيم والتمجيد بغير انضباط . أما تحقيق النصوص ، فاما أنـه غير حادث ، لانه لا يرجع الى المخطوطة الأولى ( وأظهر مثال على ذلك مخطوطة خطاب محمد عبده الى الأفغاني من بيروت التي ستنشر فى طهـران عام ١٩٦٣ ولن يدري عنها الطابع شيئا لا هى ولا الدراسات المهمة التى استخدمها عام ١٩٦٦ وقبل عام ١٩٧٢ حين طبع مؤلفات محمد عبده ، وسنعود الى هذا الخطـاب مرة أخرى ) بل لا يرجع أحيانا الى الطبعة الأخيرة التي صدرت فى حياة المؤلف ( كما هو حادث مع نص « أم القـرى » الذى لا يعتمد فيه عـلى الطبعة الصادرة فى حياة المؤلف والتى تسـمى على خلافها باسم « السيد الفراتى » ، وانما على طبعة حديثة صدرت فى حلب ١٩٥٩ ، « الأعمال الكاملة لعبد الرحمن الكواكبى » ، ص ١٢٢ ) ، واما أنه يتم على أسس تعسفية عجيبة ، كمـا

سنبين بعد حين . كذلك فاننا سنعود فى النهاية الى فقر تعليقات الطابع .

ومما يدل على الخلط بين المفاهيم المشار اليها تعليق صاحب الطبعات على طبعة لكتاب « أم القرى » صدرت فى سلسلة « كتب ثقافية » ، يقول فيه : وهى كغيرها من الطبعات ، قد خلت من أى تعليق أو شرح أو تحقيق ( ص ١٢٤ ) . ونتساءل : وما الفرق بين الشرح والتعليق ؟ وأليس صوابا أن التحقيق يأتى قبل التعليق ؟ ويدل على ذلك الخلط أيضا قوله عن كتاب التعليقات على شرح الدوانى للعقائد العضدية ، الذى طبع باسم محمد عبده ونسبه اليه فى وضوح رشيد رضا والاستاذ الاكبر مصطفى عبدالرازق ، أن ذلك الكتاب « انما هو للأفغانى وأن جهد محمد عبده فيه انما هو جهد الصياغة بعد التلقى ، ثم التحقيق والتعليق » ( الاعمال الكاملة للامام محمد عبده ، الجزء الاول ، ص ٢١٨ ) . فهذا القول متناقض ولا يدل على ادراك لمعنى التحقيق والتعليق معا . فالنصف الاول من العبارة الأخيرة ( هو جهد الصياغة بعد التلقى ) ينسب الى محمد عبده صياغة الكتاب ، فكيف يحقق محمد عبده بعد ذلك ما صاغه هو نفسه ؟ وكيف يعلق بينما قام هو نفسه بصياغة التعليقات ؟ .

ودليل ثالث على الاستخدام الأجوف لكلمة « التحقيق » بل على عدم ادراك معناها ذاته ، أن صاحب الطبعات فى مجلده عن « الأعمال الكاملة لقاسم أمين » كان قد أوكل ترجمة نص كتبه قاسم أمين بالفرنسية الى شخص آخر . وكأنما عز عليه أن يشاركه مشارك فى عملية تمنى لو تفرد بها وحده ، فراح يقول عن ذلك : أما انجاز ترجمة هذا الكتاب فهو للصديق ( فلان ) ... لنا فيه التحقيقات والتعليقات والترجمة الموجزة لما ذكر فى نصه من أسماء الاعلام » ( ص ١٣٠ من الجزء الأول ، وراجع كذلك ص ٢٤٧ ) . واذا رجعنا الى نص تلك الترجمة فى ذلك المطبوع ( ص ٢٤٩ ـ ٣٤٦ ) وجدنا حقا حوالى ثلاثين هامشا عن بعض الأسماء الأوربية ، وخمسين آخرين ، كل فى سطرين ، عن بعض الاسلاميين ، أما التعليقات المزعومة فأنها لا تزيد على الأربعين هامشا خصص قسم كبير منها لتحديد أرقام الآيات القرآنية ( وكان هذا هو قمة الجهد التعليقى التحقيقى العلمى ) ، أما معظم التعليقات الأخرى فان الصمت عنها كان سيؤدى الى نفس نتيجة اثباتها . ونأتى الآن الى هذه التحقيقات المزعومة : هل هى أولا « تحقيقات » أم تحقيق واحد ؟ ثم أى تحقيق هذا ؟ النص مترجم عن الفرنسية ؟ أم للنص الفرنسى ذاته ؟ ( وهو ما لم يحدث ) . ان صاحب الطبعات لم يحقق شيئا فى هذه الحالة المعينة على الاقل ولكنه يدعى مع ذلك ليس « التحقيق » فقط بل و « التحقيقات » كلها لهذا النص المترجم المسكين .

### ٢ ـ عدم الانتباه الى حدود دور الناشر

أشرنا من قبل الى ضرورة توافر شرط « الشفافية » عند الناشر العلمى الحق ، أى أن عليه ألا يقف حائلا أو مشوها بين النص والقارىء وأن يكون الموضع الوحيد الذى يحق له التدخل فيه برأيه هو اثبات مايبدو له أنه افتقار الى الاتساق اما فى النص أو عند المؤلف ككل . ولكن ها نحن نجد طابع هذه « الاعمال الكاملة » يتدخل لاثبات رأيه كلما سنحت سانحة ، وكلما سمح النص ، بل عندما لا يسمح أيضا . فها هو ذا يسمح لنفسه بمعارضة رأى الكواكبى الذى يقول : « وهكذا كانت دولة الأمويين تحت سيطرة أهل الحل والعقد لا سيما سراة بنى أمية ، فانتظمت على عهدهم الاحوال » ( ص ١٨١ ) . ولما كان الطابع شديدة الحساسية بازاء هؤلاء « السراة » ، فانه ينتفض ليثبت هامشا يهاجمهم فيه وينفى عنهم صفة أهل الحل والعقد » ولا نناقش هنا صحة موقفه الشخصى ، وربما نؤيده ، ولكننا نعترض على أن يتدخل الناشر ليجعل من النص المدروس مطية لاظهار آرائه الشخصية ، وكان فى وسعه كتابة مقال بل كتاب بأكمله ان شاء ليظهر فيه هذه الآراء . ونفس الأمر أيضا حين يتدخل الطابع فى صفحات ٢٣٥ ، ٢٥١ ، ٢٦٥ . ولندع جانبا الحكم بشأن مقدار قيمة تلك الآراء التى اهتم باثباتها على حساب النص .

### ٣ ـ عدم مراعاة قواعد أساسية فى التحقيق العلمى

أشرنا من قبل الى عدم مراعاة الطابع لقاعدة الاعتماد على المخطوط الأصلى أو الأقدم أو الطبعة الموثقة . كذلك فانه لا يشير أحيانا الى مصدر ما يطبعه ولا الى الطبعات السابقة لبعض النصوص . هكذا كان الحال مع « رسالة الواردات » ( « الأعمال الكاملة للامام » ، الجزء الأول ص ٢٠٦ ) التى لا يذكر أين تقع بالضبط فى جزء « المنشآت » عند رشيد رضا ، كما أنه لا يذكر أن رشيد رضا حذفها من الطبعة الثانية ، وهى المتداولة . ويحس المرء وكأن صاحب طبعة هذه « الأعمال الكاملة » يريد أن يمنع القارىء من الرجوع الى مصادر أخرى ، وأن يحبسه بين أسوار طبعته هو وحده .

وسنشير الى مخالفات أخرى لقواعد التحقيق العلمي ، وخاصة تحت عنوان « التعسف فى الأحكام » • ونلاحظ أخيرا أن « مراجع » الطابع فى شتى مطبوعاته جديرة بالنظر ، فهى تحوى الغالي والرخيص ، وفيها مالا صلة له بموضوع الطبع ، اللهم الا بهدف اطالة ثبت المراجع أو ارضاء هذا المؤلف أو ذاك (مثلا الدكتور محمود قاسم ) • ومن عجائب المراجع اثبات « مختار الصحاح » فى « الأعمال الكاملة لعبد الرحمن الكواكبي » ، ص ٤٣٩ ، على أنه من « مراجع الدراسة والتحقيق » •

## ٤ ــ الافتقار الى الروح النقدية وسيادة الروح القطعية

هذا محل عثرة كبرى من أخطر الأخطاء التى يتعرض للوقوع فيها المرشحون للقب الباحث العلمي ، وان نصيب الطبعات التى نفحصها ههنا من ذلك لعظيم • ونعنى بالروح النقدية الانتباه الى أن المواقف ليست واحدية الوجه ، بل متعددة الوجوه ، والى أن الرأى يقابله دوما الرأى الآخر ، والى أن اليقين نادر الحدوث فى ميدان المعارف الانسانية ، وبالتالى فلا ينبغى للباحث أن « يقطع » وأن « يجزم » وأن « يحسم » الا فى حالات نادرة جدا • وبعبارة أخرى فان عليه دائما أن يترك الباب مفتوحا لجديد مختلف أو مخالف • فاذا نظرت فى المقدمات « التحقيقية » المزعومة لتلك الطبعات وجدتها تزخر بما يشهد بسيادة الروح القطعية ( أنظر مثلا فى « الأعمال الكاملة للامام محمد عبده » ، الجزء الأول ، ص ٢٠٦ ــ ٢٠٨ ــ ٢١٠ ، ٢١٦ ، ٢٢١ ــ ٢٢٥ ــ ٢٣٩ ــ ٢٦٦ ويعبر الدكتور أنور عبد الملك عن نفس الموقف حين يقول فى رسالته الكبرى « الايديولوجية والنهضة الوطنية ص ٣٩٥ هامش ٤١ من الطبعة الفرنسية ، ان نشرة « الأعمال الكاملة لجمال الدين الأفغانى » تعتبر وكأن لا وجود لمشكلات بصدد الكتابات المنسوبة الى الافغانى وهذا هو عين ما نقصده بالافتقار الى الروح النقدية عند طابع هذه النشرة وغيرها مما نحن بسبيل الحديث عنه ) •

ومن أعجب سطور تلك الطبعات التى تنطق بانعدام الروح النقدية وسيادة النزعة الى الأحكام القطعية ، ما يقوله هامش ص ٢٥١ من « الأعمال الكاملة لعبد الرحمن الكواكبي » : « لقد أثبتت جميع تجارب الأمم فى كافة العصور وفى ظل مختلف الأنظمة الاجتماعية ، أن أجهزة الحكم وأشخاص الحكام لابد وأن ينحرفوا الى سلوك الاستبداد •• الخ » ونحن نشهد القراء أننا لم نطلع على « جميع » تجارب الأمم فى « كافة » العصور وفى ظل « مختلف » الانظمة ولكننا ننكر على اليقين أن يكون هناك انسان واحد قد توافر له ذلك • ان الباحث العلمى هو الذى يعرف حدوده ويعرف كيف يسيطر على قلمه وعلى فكره قبل قلمه • ويظهر الافتقار الى الحس النقدى من قول نفس الكتاب ( ص ٢٦ ) : « وفى مصر وجد الكواكبي المناخ الحر والجو الصحى الذى يتيح له ، لا مجرد ( نشر أصول ومسودات الفصول •• الخ » • فهل كانت مصر عام ١٩٠٠ وما بعدها بقليل ذات مناخ حر وجو صحى حقا ؟ وبأى معنى ؟ وفى أى ميدان ؟ وهل فكر الكاتب قبل أن يقول هذا فى بحث امكان حدوث ضده ؟ ان من يقول هذا ، على ذلك النحو بغير تخصيص ، لايتحدث عن معرفة بذلك العصر ، ولا يمكن أن يؤتمن على « تحقيق » تراثه وتفسيره •

ومن مظاهر الافتقار الى الحس النقدى أيضا ان الطابع يستخدم تعبيرات مطلقة لا يطلقها من يعى معانى الكلمات ويزنها قبل اصدارها • يقول مثلا فى نفس الكتاب (ص ١٠١): « فهل بعد هذه الصور التى قدمها الكواكبي والآيات التى خطها بقلمه ، والقضايا التى أثارها ونشرها فى كتابيه الخالدين « أم القرى » و « طبائع الاستبداد » ، شك فى أننا بإزاء عبقرية نادرة ، وبناء نضالى عنيد ، وصرح من صروح الفكر العربى التقدمي جدير بالدرس المستفيض والتقدير السامى ، وأيضا التقليد والاحتذاء » • واننا لا ندرى سبب نسبة هذه « العبقرية النادرة » الى كاتب مثل الكواكبي ولو كان الكواكبي هكذا فكيف سنصف محمد عبده مثلا أو كيف نصف غيره ممن يظهر الكواكبي فى آخر الصف الى جانبهم ؟ وكيف ينسب كاتب مسيطر على قلمه وفكره « العناد » الى بناء فكرى ما ؟

ونشير أخيرا الى أعجوبة أخرى من غرائب سطور هذه الطبقات الفريدة حقا ، حين يقول فى نفس الكتاب ( ص ٧٣ ) : « ونحن نريد أن نقول للذين سيبهرون اكثر من اللازم لهذا الفكر الناضج الذى قدمه الكواكبي فى نطاق الفكر الاشتراكي أن ( كذا وكذا ) •• كما أنه لم يكن شذوذا على جريان نهر الفكر التقدمي العربى الاسلامى الهادر منذ أربعة عشر قرنا من الزمان» • ونبدأ أولا بالاعتراف بشيء : أن عقلنا المحدود لا يفهم معنى تعبير « سيبهرون أكثر من اللازم » ، ولا نظن أن العقلاء سيفهمونه • ثانيا : فان الكاتب يقطع فى هذا المكان وفى غيره أن الاشتراكية من تراث الاسلام السابق • ولن نقطع نحن بضد ذلك ، ولكننا نقول وفى غاية التواضع أن الأمر بعيد جدا عن أن يكون كما يتصوره الكاتب • ثالثا : من أين أتى له انه كان هناك فكر عربى اسلامى

« تقدمي » خلال كل مراحل تطـــور الثقـــافة الاسلامية ؟ ورابعا : هـل هو فــكر عربي أم اسلامي ؟ أم أن هذا يساوي ذاك ولا فرق ؟ وأخيرا وليس آخرا : فهل نهر الفكر العربي، أو الاسلامي التقدمي وغير التقدمي « هـــادر » الجريان حقا على امتداد أربعة عشر قرنا ؟ فأين اذن عصور الظلام ؟ وهل يدري من يقول مثل ذلك ما هو قائله ؟

### ٥ ــ التعسف في الأحكام والاستنتاجات

من أهم خصائص الباحث العلمي الحق الاعتدال في الحكم والسعي وراء شتى الدلائل والنظر فيها وتمحيصها قبل تحديد موقف ، والوقوف موقف الموضوعية والبعد عن الذاتية والموضوعية هي المانع الأول للتعسف في الحكم . ونقصـــد بالتعسف ليس فقط اطلاق أحكام بغير تمحيص ولا نظر في الدلائـــل الممكنة كلها بـــل كذلك الاعتماد على الاختيارات الذاتية . ونبدأ هنـــا من أحد عنـــاوين تلك المجلدات الضـــخمة : « الأعمال الكاملة للامام محمد عبـده » فلو كان الطابع منتبها الى مبدأ الموضوعية أو الحياد لمـــا استخدام كلمة « امام » في ذلك العنوان . ومن المعروف أن رشيد رضـــا هو الذي ســـاعد على نشر تعبير « الامام » و « الاستاذ الامام » ، فهو يرى أن الشيخ محمد عبده امامه في الدين ، وله الحق في هذا ، ولكن من يدعي أن هذا اللقب قد أصبح له حقا مطلقا ؟ هـل يراد أن ننسى أن هناك من عارضوا الشيخ في اتجاهاته واصلاحاته في حياته وبعد مماته والى اليوم ؟ فهل سنفرض بالجبر عليهم أنه « الامام » ؟ ان اختيــــارات الناشر الشخصية في التعاطف أو التنافر لا ينبغي أن تتداخل في عمله .

ونعود الى التعسف في الأحكام بمعنى اطلاقها بغير تمحيـــص ، لنجـــد تلك المطبوعات التي نفحصها زاخرة بأمثلة على ذلك . فانظر مثـــلا الى قول « هامش صفحة ٢٥٣ من « الأعمال الكاملة لعبدالرحمن الكواكبي » » ، فاذا علمنا أن هذه الدعوة الى « اللامركزية » كانت ذات أنصـــار ، وأنه كان هناك حزب عربي قومي يدعو لها في أوساط العرب العثمانيين حينئذ ، وان مركـــز هـــذا الحزب كان القاهرة ، وانه قد نظم مؤتمرا عربيا في باريس سنة ١٩١٣ ، اذا علمنا ذلك ظهـرت لنا صلات دعوة الكواكبي هذه ( إشارة الى نص يقول برفض «توحيد قوانين الادارة والعقوبات» في أرجاء الولايات العثمانية بسبب « اختـــلاف طبائع أطراف المملكة واختـــلاف الأهـــالي في الأجناس والعادات » بحركة حزب اللامركزية ودعاة هذا النوع من أنواع العلاقة بين عرب المشرق وبين الأتراك العثمانيين » . وســـتجد أن النتيجـــة ( ظهرت لنـــا صـــلات دعـــوة الكواكبي ) لا تعتمد على أساس ولا تخرج مـــن المقدمات المزعومة .

وانظر كذلك الى طريقة رفضه لقول القائلين بأن الكواكبي اقتبس في « طبائع الاستبداد » من كاتب ايطالي ، وستجد أنه يستخدم تعبيرات انفعالية واعتبارات لا تقـــوم على دراســـة للمؤلف الايطالي ولا على دراســـة مباشـــــرة وتفصيلية لما كتبه المستشرقون الذين قـــالوا بذلك الرأي . وكأن الطابع يكتفي بهز رأســــه قائلا : « غير معقول ! » ( ص ١١٨ ــ ١١٩ خاصة ) وان روح التعسف واستخدام « الأدلة الانفعالية » ليظهر بوضوح في سطور من نفس الكتاب ( ص ٤١ ــ ٤٢ ) تقول : «واذا كان هذا القدر كافيا في دفع الشبهات غير « العربية الخالصة» عن فكر الكواكبي ونضاله السياسي ، وفي دحض « الادلة السلبية » التي يواجههـــا الباحث في هذا الموضوع ، فان تحت أيدينا ، ولله الحمد ، العديد من « الادلة الايجابية » ، بل المفحمة ، التي لا تدع مجالا للشك في أن فـكرة العروبة بمعناها القومي الحديث ، قد بلغت عند الكواكبي حدا من النضج ودرجة من الوضـــوح تستحق الى جانب الابراز ، الفخر والاعتزاز . ولن نتحدث عن غزارة الفخر والاعتزاز ، ولكنا نشـير الى أننا لا نجد تبريرا لاســـتخدام تعبير « ولله الحمد » في هذا السياق ، ولا نظن أخيرا أن عقلا عاقلا سوف يوافق على النتيجة التي تنتهي بهـــا تلك السطور ، والتي يريد الطابع فرضها فرضا ، لأن أي قراءة للكواكبي سترى فيه كاتبا ذا وجهة اسلامية في جوهرها .

واذا نظرنا الآن في طبعة « الأعمـــال الكاملة للامام محمد عبده » وجدنا فيها العجب العجـــاب تحت غطاء قواعد التحقيق العلمي المزعوم ومعاييره الدقيقة جدا . ولننظر مثلا في اعتبـــارات رفض نسبة « رسالة الواردات » الى الشيخ محمـــد عبده ونسبتها الى جمال الدين الأفغاني . والاعتبـــار الرئيسي الذي يقول عنه الطابع في اعتزاز بنفسه انه « حقيقة هامـــة استخدمناها معيـــارا لتمييز نصوص الامام من نصوص غيره في هذه المـــرحلة الأولى من مراحل حياته » ( الجزء الأول ص ٢٠٨ ) هذا الاعتبار هو أن الاســـتاذ الامام كان يلتزم الســـجع في أســـلوبه في هـــذه الفترة مـــن حياته .. بينما نجد أسلوب الأفغاني خاليـــا من هذا السجع .. فمقدمة رسـالة الواردات تلتزم السجع ، وكل الرسالة تخلو منه ( ص ٢٠٧ ) . ونحن لا نتناول هنا صلب الموضوع ، وهو نسبة الرسالة الى الأفغاني أو الى محمد عبده ، ولكننـــا

نقتصر على سلامة المعيار ، وهو وجود السجع أو عدم وجوده كدليل على نسبتها الى هذا أو ذاك .
ونضرب مثلا : أليس « تخليص الابريز فى تلخيص باريز » من عمل رفاعة الطهطاوى ؟ وألم تنجح صفحاته فى معظمها فى التخلص من أسلوب السجع ؟ فهل اذا رأينا رفاعة يسجع فى المقدمة ويقول : « أشار على بعض الأقارب والمحبين ، ولا سيما شيخنا العطار ، فانه مولع بسماع عجائب الاخبار ، والاطلاع على غرائب الآثار ، أن أنبه على ما يقع فى هذه السفرة ، وعلى ما أراه وما أصادفه من الأمور الغريبة ، والاشياء العجيبة » ( ص ٣ ـ ٤ ) ، هل اذا رأيناه يكتب كذلك نسارع فنقول ان المقدمة له وباقى الكتاب ليس كذلك ، أو العكس ؟ ان الذى دفع الطابع الى اختلاق « الأدلة » اختلاقا انما هو روح التعسف .
وتظهر هذه الروح كذلك فى رغبته الشديدة فى نفس رسالة عنوانها « رسالة المدبر الانسانى والمدبر العقلى الروحانى » الى محمد عبده ( نفس المرجع ، ص ٢٠٨ ـ ٢٠٩ ) ، واصراره على أنها لعلى مبارك ، مستخدما هنا أيضا معياره العلمى جدا . وهو وجود السجع أو عدم وجوده . وينسى الطابع هذا الاعتبار البسيط : اذا كان محمد عبده قد نشر هذه الرسالة فى « الاهرام » على جزئين فى العدد ١١ ( الصادر فى ٣٠ ديسمبر سنة ١٨٧٦ ) ثم فى العدد ٢٣ بعد ذلك ، وعلى رأسها بعد العنوان : « وردت الينا هذه الرسالة من قلم جناب العالم العلامة الشيخ محمد عبده أحد أهل العلم بالجامع الأزهر » ( تاريخ الاستاذ الامام للشيخ رشيد رضا ، الجزء الثانى ، ص ٢٣ ) ، واذا كان صاحبها الحقيقى هو على مبارك ، فلم تركها اذن تنشر وعلى مدى عددين بينهما بعض الزمن الكافى لتنبيه ادارة الجريدة الى أن الرسالة له هو ، أى لعلى مبارك ؟ وبعبارة أخرى : هل يريد الطابع هنا أن نكذب ادارة « الاهرام » ومحمد عبده وعلى مبارك جميعا ، وأن نصدقه هو ؟ ولن نستطرد فى بيان الادلة التعسفية التى تمتلىء بها صفحات هذا القسم ( ص ٢٠١ ـ ٢٦٧ ) .

ان الطابع لا يرتكن الا الى ما يميل اليه هواه وكأنه قانون ومعيار ، ولهذا فلا عجب أن يستخدم تعبيرات عجيبة لا يعرفها مصطلح البحث العلمى ، حين يدعو القارىء مثلا أن : يؤمن كما نؤمن ويوقن كما نوقن أن الذين نسبوا هذا النص (التعليقات على شرح الدوانى للعقائد العضدية) الى الأستاذ الامام ، ورتبوا ما رتبوا على ذلك من آراء ، قد خانهم التوفيق ، لأنهم لن يسلكوا الطريق العلمى لتحقيق النصوص ( ص ٢١٨ ) .
ونحن نقول ان الطابع قد خانه التوفيق لانه لم يسلك الطريق العلمى لتحقيق النصوص ، حين غلب اختياراته الشخصية وجعل من رغبته فى الحذف والاضافة كما يشاء قانونا ومعيارا .
ونقول اننا لا نعرف فى مصطلح الطريق العلمى لتحقيق النصوص شيئا اسمه « الايمان »و«أومن» ولا شيئا اسمه « اليقين » و « أوقن » .

وما منتهى التعسف ونتيجته المنطقية ؟ انه التشويه العمد ، وأكثر أشكاله سذاجة ما كان على طريقة « لاتقربوا الصلاة » . وهذا هو ما حدث حرفيا حين أراد الطابع أن ينسب الى الشيخ محمد عبده بعض ما كتب عن تاريخ الخديوى اسماعيل فى جريدة عبد الله النديم «الطائف» .
وأول من أشار الى افتراض وجود شىء بعنوان « تاريخ اسماعيل باشا » يكون قد كتبه الشيخ محمد عبده هو رشيد رضا الذى يقول فى عرضه لمجمل ما يعرفه من كتابات الشيخ : « تاريخ اسماعيل باشا :أخبرنى بهذاالكتاب احدتلاميذه الأولين ( أى محمد عبده ) وقال ان السيد عبد الله النديم كان أخذ من الفقيد نسخته فى أثناء الثورة العرابية ونشر منه فصلا فى جريدة الطائف بتصرف أو بغير تصرف ( تاريخ الاستاذ الامام ، الجزء الأول ، ص ٧٧٧ ) . وقد نقل الطابع هذا القول لرشيد رضا ويعلق عليه قائلا متفاخرا : « ولقد بحثنا بحثا طويلا ومضنيا علنا نجد أعداد جريدة ( الطائف ) هذه حتى نحقق هذا القول الذى قاله أحد تلاميذ الامام عن هذا الكتاب ، فلم نجد سوى بقايا قصاصات وأوراق من هذه الجريدة ( ص ٢٢٢ من الأعمال الكاملة للامام الجزء الاول ) . وقد قام بالفعل بطبع ما وجده فى جريدة الطائف ، وما لم يرض بنشره رشيد رضا نفسه ، ولكن تحت عنوان مختلف هو « مصر واسماعيل باشا » ( ص ٣٩٩ ـ ٤١١ ) . والحقيقة المجردة هى أن الطابع ، الذى يفهم « التحقيق » فهما شديد السذاجة كما نرى من كلامه ، لا يفعل ما يفعل هنا ألا على أساس من شهوة التحكم ، فهو يعتمد على قول لرشيد رضا عن أحد تلاميذ محمد عبده الأولين ، ولايعرف من هو ، ويصدق هذا التلميذ المجهول ، ولكنه لا يريد فيما يبدو أن يصدق رشيد رضا نفسه الذى يعلن فى غير غموض عدم تصديقه هو ذاته لقول التلميذ ، ويرفض نسبة ذلك الكتاب الى محمد عبده ، حيث يعلق على الفور فى ذات النص : « ولم أسمع منه ( أى محمد عبده ) رحمه الله تعالى ذكرا لهذا الكتاب وكنت أظن أنه لم يصنف شيئا الا قد أخبرنى به ، لأنه قص على تاريخه بالتفصيل وكتب الى شيئا مجملا منه كما علم القراء » .

ولكن الطابع لا يذكر هذا النصف الثاني من كلام رشيد رضا ، لأنه لا يلائم مرتآه ، وهذا هو التشويه العمد ، ويسارع الى نشر شيء لا يحمل اسم محمد عبده تحت شبهة ما ذكرها رشيد رضا الا ليرفضها على الفور • ثم يسمى الطابع ما فعل « تحقيقا » !

## ٦ ـ التسرع في الأحكام

وهذه النقيصة ترتبط بالطبيعة مع سابقتها ، لأن التعسف يولد التسرع • وأعظم شاهد على هذا التسرع هو فحص عناوين تلك المطبوعات جميعها ، حيث تدعى أنها شاملة حقا للأعمال « الكاملة » للمؤلفين • ولو كان الطابع يعرف أن سمة ضرورية من سمات البحث العلمي تسمى « **التأني** » ، وأن أخرى اسمها « **الحذر** » ، لما استخدم هذا التعبير الطنان • والواقع أن هناك نصوصا جديدة ظهرت نسبتها الى عبد الرحمن الكواكبي ونشرت منذ سنوات في مجلة «الكاتب» المصرية ، كما أن كل من يعرف شيئا حقيقيا عن قاسم أمين يدرى ان قضيته (أى أحكامه القضائية) جديرة بالنشر ، وأن البحث الدقيق في جرائد العصر قد يؤدى الى اكتشاف نصوص جديدة له • أما عن مؤلفات محمد عبده فان الطابع لم يكلف نفسه عناء النظر في ثبت مؤلفات الشيخ عند أكبر من بحثوا في فكره بين المصريين ، وهو أستاذنا المغفور له الدكتور عثمان أمين ( رائد الفكر المصرى ، القاهرة ، ١٩٥٥ ، ص ٢٦١ ـ ٢٦٤ ) • وهذا الكتاب هو عمدة الدراسات التى صدرت عن محمد عبده جميعها وأكثرها عمقا وشمولا ) ، بل لم يتكرم باثبات محض عنوان هذا الكتاب فيما أسماه « مصادر التحقيق والدراسة » ( آخر الجزء الأول من «الأعمال الكاملة للامام محمد عبده» ، ص أ ـ و ) • هذا في حين يشير الدكتور عثمان أمين على سبيل المثال ، الى أربعة مؤلفات لمحمد عبده لا تزال مخطوطة ويحتفظ بمعظمها في مكتبته • فهل يؤتمن مثل هذا الطابع المتعجل المتعسف ؟ وسنعود الى حديث مشابه عن احدى رسائل الشيخ محمد عبده التى بعث بها من بيروت الى جمال الدين الأفغاني •

## ٧ ـ سذاجة في التصور والحكم

الحديث في هذا الموضوع يطول ، لأن صفحات التقديم والتعليقات في تلك الطبعات تمتلئ بأمثلة على هذه السذاجة ، ونظرا لكثرة تلك الأمثلة فاننا لن نتناول الا حالات بارزة في مطبوع واحد هو « الأعمال الكاملة لعبد الرحمن الكواكبي وبحسب ترتيب الصفحات • في ص ٢٠ ـ ٢١ يتحدث الطابع عن الكواكبي « كرجل دولة » ولم يكن الكواكبي في الواقع ، في حلب ، الا موظفا أو تاجرا ، في حين لا يطلق تعبير «رجل الدولة» حقا الا على العظام من القادة السياسيين ، وحتى اذا كان الطابع يقصد من « رجل الدولة » المعنى الحرفي ، أى موظف الدولة ، فان هذه الصفة لن تنطبق على الكواكبي ، لأن الدولة كانت الدولة العثمانية ، في حين لم يكن هو في مدينة حلب الا رئيسا لكتاب المحكمة الشرعية ثم رئيسا لغرفة التجارة ولجنة البيع في الأراضى الأميرية • ويرتبط بهذه الحالة نزعة الطابع نحو تفخيم كل من يتحدث عنهم ، بل نسبة العبقرية مباشرة اليهم • وقد ظهرت هذه النزعة في حالة الكواكبي عدة مرات ، وارتبط الاتجاه نحو التفخيم مع السذاجة في تصديق نسب الكواكبي المزعوم الى على بن أبى طالب ، بغير محاولة ، ولو صورية ، لاظهار شيء من التشابك ، لأن النسب الشريف كان منية الجميع ، وكان أى شخص قادرا على زعمه ، بل ان الطابع ليسمى هذا النسب « بالدم الأزرق » الذى يجرى في عروق الكواكبي ( ص ١٥ ) •

وفي نفس الاطار ( ص ٢٠ ـ ٢١ ) يحاول الطابع أن يرد على من قال ( وهو الدكتور بطرس غالى في كتابه « الكواكبي والجامعة الاسلامية » ) إن الكواكبي لم يعرض للأسباب الاقتصادية ضمن أسباب مرض المجتمع الاسلامي ، ليس بأن يخرج من كتاباته ما يعارض هذا ، بل يشير الى بعض مشروعات لا ندرى مدى مشاركة الكواكبي الفعلية الا في الدعوة اليها أو في تنفيذها • ثم ان الاعمال التى قد يكونله يد فيها شيء ، والتصور الاقتصادى لتدهور المجتمع الاسلامي السابق شيء آخر • وهذا الأمر الأخير هو مالم ينتبه اليه الكواكبي بالفعل •

وفي صفحة ٣٠ يقول عن الكواكبي انه « المثقف الكبير صاحب الفكر الموسوعي الشامل » ولسنا نعرف أن الكواكبي كان يزيد على ان يكون رجلا مهتما بأمور دينه ومجتمعه هو وحسب • ومن التعبيرات الساذجة التى تدل على استخدام غير سوى للغة ، قول الطابع مثلا : « فهو كمفكر عربي اسلامي تجمعت لديه حصيلة عملاقة من دراسة المجتمع العربي » ( ص ٦٦ ) • فما مكان العملاقية ؟ أم هى نزعة التفخيم الساذجة • ولنذكر مثالا آخر اوقع على السذاجة الغريبة الى

حد الاعتداء الصارخ على معاني التركيبات اللغوية يقول ص ١١٥ : والذين قرأوا عن الكواكبي ، دون أن يقبرأوا له ، قد تعلموا ، ولا يزالون يتعلمون ، أن شهرة الرجل وعبقريته وكفاءته انما انجلت فى كتابه « طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد » ، بل ٠٠ الخ ٠ فقد نستطيع أن نقول ان عبقريته وكفاءته انجلت ، أى ظهرت وبانت فى هذا الكتاب أو فى غيره ، ولكن هل يستطيع كاتب يعرف معنى الكلمات أن يقول ان شهرته انجلت فى هذا الكتاب ؟ أم أنها ترتبت عليه ؟ ان هذا المثال لا يعنى أن يؤخذ على أنه حالة جزئية يمكن الاغضاء عنها ، لأن موجة الحماسة التى تدفع بسفينة الكاتب تعميه عن الدقة وعن التحرى بل عن التفكير البسيط فى معانى التعبيرات ٠

وبينما يتحدث الكواكبى ( ص ١٤٠ ــ ١٤١ ) عن عرب الجزيرة منا ، ويقصد بالطبع عرب شبه الجزيرة العربية كما هو واضح كالشمس ، وكما سبق أن أشار قبل ذلك ( ص ١٣٩ ) حين تحدث عن أهل جزيرة العرب ٠٠٠ وقد نشأ الدين فيهم وبلغتهم ــ نقول بينما المؤلف نفسه صاحب النص يقول هذا اذا بالطابع يقفز وقد أحس دافعاً جارفاً الى اثبات تعليق من تعليقاته « العبقرية العملاقة » ويقول بالنص : والاشارة هنا لعرب المشرق ، أى العرب العثمانيين يومئذ ٠ وان هذا لأكثر من سذاجة ٠

وتظهر سذاجة المعلق وانفعاليته وافتقاره الى الروح النقدية بل الى مجرد الاتساق مع الذات ، فى تعليق له على أحد نصوص ص ١٥٥ ، يقول فيه : « ليس حقاً أن الهنود والمصريين والتونسيين قد نالوا » الأمن على الأنفس والأموال والحرية فى الآراء والأعمال ، لأن الكواكبى يعنى أنهم نالوا ذلك رغماً عن أنوفهم بسبب احتلال الانجليز والفرنسيين ٠ ونلاحظ ما يلى :

١ ــ ان المعلق يعارض المؤلف كأنه هو وحده القادر على « الفهم الأعلى لمقاصد المؤلف ٠

٢ ــ وحتى لو كان هناك « ارغام » فى نيل الأمن والحرية ، فهل ينفى هذا وقوع واقعة الأمن والحرية ذاتها على ما كان المؤلف يريد أن يقول ؟

٣ ــ وألم يكن الجدير بالتعليق هنا هو الاشارة الى علاقة الكواكبى الحسنة مع أصحاب السلطة الشرعية ( الخديو ) والسلطة الفعلية ( كرومر ) فى مصر فى وقته ؟ أم أن هذا سيشوه على الطابع الصورة البراقة العملاقة التى يريد تقديمها عن مؤلفه ولو كان فيها غض الطرف عن وقائع وحقائق ؟

٤ ــ أخيرا فقد سبق لنا أن أشرنا الى زعم الطابع المعلق أن الكواكبى وجد فى مصر المناخ الحر والجو الصحى ( ص ٢٦ ) ، وها هو يناقض نفسه فى هذا التعليق اللامع وينفى نيل المصريين للحرية !

ومن السذاجة وعدم التدقيق عند الطابع ، الذى يتحدث فى كل مناسبة عن الاشتراكية والتقدمية والثورية ، أنه يقول فى الهامش الثانى من ص ١٨٠ : وكانت روسيا حينئذ ملكية ( قيصرية ) اقطاعية رأسمالية ٠ فهل يمكن القول حقا ان روسيا فى وقت الكواكبى كانت ذات نظام رأسمالى على نحو ماكانت انجلترا أو فرنسا ؟ بل كيف تجتمع صفة الاقطاعية مع صفة الرأسمالية؟ ومن تحف التعليقات الذكية قول الطابع فى هامش ٣ ص ٢٣٩ : « وفى قواعد المنطق الحديثة أن الحقائق نسبية غير مطلقة ٠٠ » وأننا لنشكره على تنبيهنا الى هذا الاكتشاف الذى عجز فى عدم الأوائل ولم يناقشه مؤلفو الأدب فى عصر الانهيار الأول فى مصر القديمة ولا السفسطائيون عند اليونان ولا أفلاطون ولا أرسطو ، ولم يتنور بنوره الا الأواخر فى زعمه ، ولكننا ننبه هنا فحسب الى أن مسألة « الحقائق نسبية أو مطلقة » ليست من شأن المنطق ، لا الحديث ولا القديم ، بل من شأن نظرية المعرفة ٠

## ٨ ــ الادعائية

يستطيع القارىء المنتبه للطبعات موضع الفحص أن يرى فى سهولة أن البطل الحقيقى فيها انما هو الطابع نفسه ، ولهذا فهو دائم التفخيم فى ذاته ، دائم الاعلان عن الجهد الكبير والعناء والنصب الذى بذله فى هذه الطبعات ٠ وهو يسميها بطبيعة الحال تحقيقات وتعليقات ، ولا يبخل على نفسه باعلان الرضى والارتياح عما صنع ، وعن حسمه لهذا الأمر أو ذاك ( راجع كأمثلة على ذلك كله : « الأعمال الكاملة لعبد الرحمن الكواكبى » ، ص ٩ ، ١١١ ، الأعمال الكاملة للامام محمد عبده ، الجزء الأول ، ص ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٩ ، ٢٢٨ ، ٢٣٩ ، ٢٦٦ ، « الأعمال الكاملة لقاسم أمين » ، ص ١٤ ٠ والطابع يجهل فى هذا الموضع الأخير أن ما يزعم أنه أول من قام به ، وهو ادراج كتاب «المصريون» فى اطار تطور قاسم أمين الفكرى ، فعله من قبله أحمد خاكي والدكتور ماهر حسن فهمى ٠

**٩ ـ اقحام الذات**

وقد سبق أن أشرنا الى حالات لهذه النقيصة . ونقتصر هنا على أمر واحد ولكنه أساسي . ذلك أن الطابع يدخل على النص أشياء لا صلة لها به ، ولكن الطابع نفسه يريد اثباتها لغرض أو آخر . فحينما يقول الكواكبي : « دخل الفرنساويون الجزائر منذ سبعين عاما » ، فانه يحق للمعلق أن يضيف تعليقا : « أي في سنة ١٨٣٠ ، والكواكبي يكتب هذا في سنة ١٩٠٠ » ولكن ما دخل ذكر انتصار الثورة الجزائرية عام ١٩٦٢ بعد استشهاد أكثر من مليون من الشهداء ( ص ٤١٩ )لقد اخترنا هنا مثلا حسنا بعض الشيء على اقحام اهتمامات الذات عند الطابع ، ولكن الواقعة ذاتها هي المدانة : فلا ينبغي للناشر أن يقحم اهتماماته الشخصية على النص . ونذكر مثلا آخر ولكنه أشنع ( نفس الكتاب ، ص ١٠ ) . فالطابع يريد بأي شكل من الاشكال أن يسقط على آراء المؤلف شيئا يهتم به هو شخصيا ، وهو القول بالاشتراكية . وسوف يتبين القارىء المتنبه لكتابات الكواكبي أن كلمة « الاشتراكية » لا تأتي على قلمه على الاطلاق الا كصفة وبمعناها اللغوي المحدود ، وليس بالمعنى الذي أخذته في الفكر الاقتصادي الغربي . ولهذا ينهار كل البناء الكاذب الذي حاول الطابع تشييده حول اشتراكية الكواكبي المزعومة . ولكن رغبته في اثبات الاشتراكية للكواكبي توازيها رغبة في الاعلاء منها ورغبة في تسفيه الآراء الاشتراكية في الغرب في المرحلة السابقة على ماركس . فيقول الطابع : والذين قرءوا عن الاشتراكية الخيالية قبل عصر ازدهار الاشتراكية العلمية وشهدوا اهتمام المفكرين الاشتراكيين العلميين لهذه الاشتراكية الخيالية ، أفكارها وروادها ، رغم هزالها وضحالة أفكارها ، بل وسذاجتها في كثير من الأحيان ، سيدهشون لغياب آراء الكواكبي عن أن تتصدر أي حديث عن الاشتراكية أو العروبة أو غيرهما من القضايا التي نقدمها اليوم الى أمتنا . فهل يمكن أن نثق في فهم من يقول مثل هذا الكلام وفي أحكامه ؟

**١٠ ـ عدم خدمة النص الا بتوافه**

وهذه هي قمة النقائص ، ولكنها نتيجة طبيعية للنقائص والأخطاء السابقة . فمن لا يعرف المقصود من نشر النصوص ولا واجبات الناشر ولا حدوده ، ومن يهتم بذاته وليس بالمؤلف وبالنص أولا وأخيرا ، لن يستطيع أن يخدم النص الا بتوافه . وليس على القارىء الا أن ينظر في تعليقات الطابع في شتى طبعاته ليجد أن كثرة منها هي محض اثبات لأرقام الآيات القرآنية ( كل تعليقات تحرير المرأة « لقاسم أمين لا تزيد على ستة وستين ، منها اثنان وثلاثون لأرقام الآيات ) ، وكثرة أخرى مما يهم الطابع شخصيا ولا يفيد النص ، وبعضها تعريف بشخصيات استقى من أسهل المراجع ، أما ما يعين على فهم النص ومقاصد مؤلفه فانك لن تجد له أثرا أو يكاد . فانظر مثلا الى نص من أهم نصوص الشيخ محمد عبده التاريخية ، وهو خطابه من بيروت الى جمال الدين الافغاني في عام ١٨٨٣ ( الأعمال الكاملة للامام ، الجزء الأول ، ص ٥٧٥ ـ ٥٧٨ ) ، تجد أن الطابع يعلق عليه في هوامش عشرة لا تزيد ، وأكثرها لا أهمية له ، وأطولها عن معنز الدولة البويهي ! وهو لا يذكر شيئا عن النص الأصلي لذلك الخطاب الذي نشر كاملا لأول مرة في طهران سنة ١٩٦٣ ضمن مجموعة خطيرة من الوثائق الخاصة بجمال الدين الأفغاني . ويعلم من لهم معرفة حقيقية بفكر الشيخ محمد عبده وبالافغاني على السواء أن التعليق على هذا الخطاب يمكن أن يستغرق أضعاف أضعاف حجمه ، لأنه لا يتناول وحسب نوع علاقة محمد عبده بالافغاني ، بل كذلك بعض ظروف الحركة العرابية ومآل بعض أتباع الأفغاني بعد نفيه . ولو كان الطابع باحثا علميا على الوجه الصحيح لكان قد وصلت اليه ( عام ١٩٧٢ ) أخبار أربعة مؤلفات على الأقل نشرت ما بين ١٩٦٦ و ١٩٦٩ أهمها كتاب المستشرق في لندن أحدث رجة كبيرة في الأوساط العلمية واتهم فيه كلا من الافغاني ومحمد عبده بالخروج على الدين ، ولرأى أنه يعتمد أكبر اعتماد على هذا الخطاب الذي نشره رشيد رضا ناقصا ونقله عنه الطابع بينما نشر كاملا عن مخطوطه الأصلي في مجموعة الوثائق المشار اليها . ولكن الطابع لا يعلم شيئا عن وجود هذه الدراسات ولا عن مجموعة الوثائق وكيف أنها تحوى خطابا آخر مهما كتبه تابع آخر للأفغاني هو ابراهيم اللقاني من بيروت أيضا ويشير اليه محمد عبده في خطابه ذاك .

وليت الطابع اقتصر على التقاعس عن خدمة النص في عمله ، ولكنه مد يده لتشويه بعض النصوص أيضا ، تحت ستار « منهج التحقيق العلمي » ( المزعوم ) . ولنضرب مثلا أو مثلين . فها هو ( نفس المرجع ، ص ٢٤٥ ـ ٢٦٢ ) يريد نزع فصول من كتاب « تحرير المرأة » لقاسم أمين ويريد أن يجبر قاسم أمين ومحمد عبده مما على

نفى نسبتها الى الاول واثباتها للثانى ، ليخرج هو بطل التحقيق العلمى المزعوم الذى يعيد «الحق» الى نصابه . ومرة أخرى ، وبدون الدخول فى صلب الموضوع ، لمناقشة أدلة الطابع وهى تعسفية ، فاننا نقول ان « تحرير المرأة » نشر عام ١٨٩٩ فى حياة محمد عبده ، ولا نعرف أنه احتج وقال ان هذه الفصول لى ! فهل سنكذب محمد عبده وقاسم أمين معا ونصدق الطابع ؟ ثم انظر الى ما فعله كتاب « كلمات لقاسم بـك أمين » ( الاعمال الكاملة لقاسم أمين ، الجزء الأول ص ١٣٥ ـ ١٨٦ ) ، فقد غير من ترتيب نشرته الأصلية التى قام بها صديق مقرب لقاسم أمين هو أحمد لطفى السيد ، منذ عام ١٩٠٨ ، دون أن يذكر الطابع تبريرا واحدا ( راجع ص ١٢٨ ) لهذا التغيير فى الترتيب . ولم يكتف الطابع بهذا بل أعطى عناوين فرعية من عنده لكلمات قاسم أمين ، وهو مايساوى خنق أنفاس النص والوصاية على مقاصد المؤلف وتشويهها وحرمان القارىء من حرية الفهم ( راجع مثلا ص ١٦٥ الكلمة التى عنوانها الطابع بكلمة يحبها كثيرا وهى العبقرية ) ومرة أخرى ننبه الى أن الناشر لا ينبغى أن يتدخل فى النص بالتعديل أو التغيير أو التشويه ، وأنه ان فعل هذا جار على النص ولم يعد خادما مخلصا شفافا له .

### ٥ ـ كلمة أخيرة

نرجو أن يكون قد اتضح مما أوردناه من شواهد نصية ، وهى أمثلة قليلة وحسب ، أن تلك « الأعمال الكاملة » لا تستوفى شروط البحث العلمى ولا تحترم أبسط قواعد نشر النصوص ولا تؤدى الغاية الحقة من النشر وهى خدمة النص ولذا كنا ركزنا النظر على ما صدر فى تلك المجموعة عن عبد الرحمن الكواكبى ومحمد عبده بوجه خاص ، ولو أردنا فحصها جميعا لاستغرق ذلك صفحات أطول ولأرهق القارىء من تكرار ذكر الأخطاء التى لا تقع فيها فى العادة طالب متوسط القدرة نقول لذا كنا ركزنا النظر على بعض أجزاء تلك المجموعة ، فان ملاحظاتنا تنطبق على كل ما صدر منها غير ذلك ( وفاعه الطهطاوى وجمال الدين الأفغانى وقاسم أمين ) ، لان مصدر الخطأ واحد . ولهذا فاننا ندعو الباحثين الى أن يرجعوا الى الطبعات الأصلية السابقة لكتابات المؤلفين الخمسة الذين وقعت مؤلفاتهم تحت يد متعسفة غير قادرة وغير أمينة . كما ندعو القادرين الأمناء من المهتمين بتراث الفكر المصرى الحديث الى أن يقدموا على نشر صفحاته ، لأنه لم ينشر بعد نشرا علميا حقيقيا الا فى حالات معدودة نادرة . كما أننا ندعو الى انشاء مركز لدراسات الفكر المصرى الحديث ، ينظم جمع مخطوطاته ووثائقه ونشر تراثه وتقديم دراسات متكاملة وشاملة عنه ، ويشترك فى نشاطه باحثون من مختلف التخصصات المتصلة بميدانه ، فذلك أولى أن يحقق فعالية ذلك التراث الحديث .

●●●




●● فى العدد القادم

ـ شكرى عياد . موقف من البنيوية .

ـ لوسيان جولدمان . سوسيولوجيا الأدب .

ـ عز الدين اسماعيل . مناهج النقد بين المعيارية والوصفية .

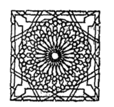



تصنيف: شاخت، بوزورث

عرض: محمد أبو دومه

●● يتكون كتاب تراث الاسلام من مجموعة أبحاث ألفتها جماعة من المستشرقين تحت اشراف المستشرق الألمانى جوزيف شاخت ، الأستاذ بجامعة كولمبيا سابقا ، ثم تولى بعد وفاته اتمام تحرير الكتاب واخراجه الأستاذ كليفورد ادموند بوزورث ، الأستاذ بجامعة مانشستر بانجلترا ، مؤرخا تصديره له بعام ١٩٧٣ ٠

ظهرت ترجمة هذا المصنف الكبير ضمن سلسلة كتب عالم المعرفة ، التى يصدرها المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب بالكويت فى ثلاثة أعداد من عام (١٣٩٨هـ/١٩٧٨م) كل عدد يحتوى قسما من الأبحاث ٠ ترجم القسم الأول ( رقم ٨ فى السلسلة ) الدكتور محمد زهير السمهورى ، وعلق عليه وحققه الدكتور شاكر مصطفى ، أما القسمان الثانى والثالث (رقم ١١ ، ١٢ فى السلسلة) فقد قام بترجمتها الدكتور حسين مؤنس ، واحسان صدقى العمد ، وراجع الكتاب بأقسامه الثلاثة الدكتور فؤاد زكريا ، كما شارك فى مراجعة بعض الفصول نخبة من الأساتذة المختصين مثل الدكتور محمود على مكى ، الذى راجع فصل الأدب ، والدكتور محمد عبد الهادى أبو ريده ، الذى راجع فصل الفلسفة وعلم الكلام والتصوف بالقسم الثانى ، وقام الأستاذ زكى المحسن ، أحد شيوخ العارفين بأمور الموسيقى العربية فى مصر ، بمراجعة ما أغلق على المترجمين فى فصل الموسيقى بالقسم الثالث ، بالاضافة الى معاونة الأستاذ خوان بيرنت ، الأستاذ بجامعة برشلونة ، فيما يتعلق بالعلوم والرياضيات بالقسم الثالث أيضا ٠



ومن الضرورى أن يتضح لدى القارىء أن هناك كتابا آخر يحمل العنوان نفسه ( تراث الاسلام ) ، كان قد أشرف على وضعـــه السير توماس أرنولد ونقل الى العربية فى القاهرة منذ أكثر من أربعين سنة ، لكنه يختلف اختلافا كبيرا عن الكتاب الذى بين أيدينا الآن ، فمعظم الفصول غير الفصول ، والقليل فقط هو المماثل ، مثل الفصول المتعلقة بالعمارة والأدب والقانون وعلم الكلام Theology والعلوم الطبيعية والموسيقى . والجدير بالذكر هو ما أضيف لهذا الكتاب من دراسات اســـلامية أكثر شمولية ، وأبحاث تؤكد أهمية المعالجـــات الجديدة لدارسة الاسلام وصوره .

اشـتمل الكتاب عـــلى عشرة فصول ، خمسة منها فى القسم الأول ، وثلاثة فى القسم الثانى ، وفصلين فى القسم الثالث ، تتناول جميعا الحديث عن تراث الاسلام ، عدا فصلين : الفصـــل الأول الذي استقصى فيه كاتبه « مكسيم رودنســون » الصـــورة الغربية للاسلام والمسلمين خــــلال أربعة عشر قرنا ، وعلى الرغم من تحامله وقسوته فقد جاء ممتعا ، يستوقف قارئه ما حشد فيـــه من مراجع وأبحاث ذكرها الكاتب ، كما يستوقف القارىء أيضا تلك التعليقات والمعارضات العلمية التى رد بها المترجمان على آراء الكاتب فى هامش الترجمة ، معللين سبب الهجوم من الكاتب عـلى الاسلام فى بعض الفقرات بأن الكتاب برمتـــــه « غربى صرف فى مجرريه ومضمونه ومغزاه » ، عدا مسلم هندى واحد هو « عزيز أحمد » وبالتالى فلن يضير الاســـلام ألا تجد فيه انصافا له . ثم الفصل الثالث الذى يتحدث فى رسم حـــدود عالم الاسلام واتجاهات توسعه أو انكماشـــه فى أفريقيا وآسيا . وقد كتبه أربعـــة من الباحثين، وتناولوا فيه مواضيع مهمة ، لكنها لا تدخـــل ضمن خطة الكتاب المتعلقة بتراث الاسلام ، فضلا عما تمثله من ضآلة الفهم لحقيقة الاسلام والبعد عن روحه ولبه .

وقبل أن أبدأ فى عرض أقسام هذا الكتـــاب أود أن أطرح سؤالا ربما يرد على ذهن القـــارىء فى أثناء قراءته هذه السطور وهو « لماذا اخترت عرض هذا الكتاب مع ما تحمل بعض عصبـوله للاسلام من عداء وتجريح ؟ .. والاجابة قد تكفل المترجم باعفائى منها فى القسم الأول حينما قال:

« نحن لم نقدم على ترجمة الكتاب لأنه أعجبنـا ، ولأنه المؤلف الذى لا غنى عن قراءته .. ان الهدف من نقله الى العربية ، ومن وضعه بين أيدى القراء العرب والباحثين ، اما هو فقط مجرد معـــرفة ما يقال على الطرف الآخر من حدودنا ، الهـــدف هو معرفة الآخرين وحدود معرفتهم لنا ووجهات نظرتهم فينا ، وليس معرفة أنفسنا والمزيـــد من التعمق فى فهم الحضارة التى تغذى تكويننا » .

وعليه فهو تقديم لوجهة نظر غربية ، وكشـــف لها ولمحاولاتها انقاص قدر التأثير الاسلامى فكرا وعلما دون جدوى ، لكن ـ الذى يشد انتباه قارىء الكتاب ـ بعيدا عن روح التعصب الأعمى ـ هو التقائك على صفحاته بكتاب تنبىء كلماتهم عن سعة اطلاعهم بما يثبتونه من مصادر ومعلومات دقيقة فى التحليل والاستقصاء للحقائق ، كما هى أيضا دقيقه فى محاولاتها الخفية حينا ، والظاهرة حينا آخر ، فى التشكيك والمغالطة .. الشىء الذى جعل مترجمى الكتاب فى يقظة تامة للآراء الواردة فيه فلم يتركوا فقرة تحتاج الى التحليل أو التعليق أو زيادة الايضـــاح ألا أثبتوها ، فجاء الكتـــاب بنصه المترجم وحواشى ترجمته مكتمل الجهدين .

جهد أصحاب المتن الاصلى الانجليزى وجهد من قام بالترجمة الدقيقة ، حيث اعتمد أصحابها ـ فى توضيح أفكار المتن ـ لا على المصادر التى رجع اليها المؤلفون الأصليون فحسب بل زادوا عليها لدحض افترائهم وتصحيح ما وقعوا فيه من أحكام خاطئة .

● **ماذا تعنى كلمة تراث وكلمة اسلام :**

فى الصفحات الأولى من الكتاب يوضـح لنـا المشرف على تصنيف الكتاب أن كلمة تراث تعنى اسهام الاسلام فى انجازات النوع البشرى فى كل أشكالها ثم فى اتصال الاسلام وتأثيراته عـــلى ما يحيط به من العالم غير المســـلم . ويزيـــد المترجمون ايضـــاح تلك الكلمة بقولهـــم : « انها لا يجب أن تفهم هنا بمعنى الارث الذى مات صاحبه ، ولكن بمعنى ما قدمت هذه الأمة أو تلك الى الانسانية من خير ، وما أضافت الى حضـــــارة البشر من قيم ، وما أكدته لها من انجازات » .

أما كلمة اسلام فتستعمل بأكثر من معنى ، فهى قد تأتى بمعنى الدين الاسلامى ، أو بمعنى المسلمين أو بمعنى التاريخ الاسلامى ، أما فيما يتعـــلق بموضوع كتابنا هذا فهى تعنى عصور الاســلام وأيامه ، وعلى وجه التحديد « القرون الوسطى » الاسلامية التى تعـــود اليها معظم مظاهر تراث الاسلام .

● **منهج الكتاب :**

وكما يفهم من اسم الكتاب فانه يتنـــــاول عصورا مختلفة من تاريخ الاسلام ، ولكل حقبة تفكيرها وعطاؤها وصراعاتها ، من حيث الزمان

والمكان . فالمجتمع البدوى قبل الاسلام يختلف عن المجتمع الاسلامى ذلك الاختلاف الذى تولدت عنه قيم معينة متباينة ، سببها الحقيقى هو عدم التوازن بين العادة والمعتقد فى كل حقبة على حدة لذا فقد درس الكتاب الاسلام على أنه حضـــارة وليس بوصفه دينا فحسب . فهو كما قدم لنـا فصولا حول الفلسفة والتصوف وعلم الكلام وحول الفقه الاسلامى ، قدم أيضا فصولا كثيرة تتناول مظاهر التاريخ السياسى والاقتصادى والثقافى الاســلامى ، والفن والعمــارة والطب والعلوم الموسيقية الاسلامية .

انما الأمر الذى يجب التنويه به هو اقتصـار الكتاب على الاسلام السنى فقط ، كمـــا اقتصر على حقبة تشتمل العصـــور الوسطى من التاريخ الاسلامى ، الا ما ندر فى بعض الفصول ، وعـلى الخصوص الفصل الأول الذى يتحدث فى موضوع « الصورة الغربية والدراسات الغربية الاسلامية » والذى لا ينطبق عليه ــ بحسب طبيعة الاشياء ــ التحديد الزمنى الذى يقوم عليه الكتاب .

● أقسام الكتاب

**القسم الأول :** يشــتمل هذا القسم كما سبق أن ذكرنا على خمسة فصـول : صورة الاسلام عند الغرب مبتدئا بالعصـــور الوسطى وما انتشر خلالها من أساطير مشوهة ومهينة للعرب والمسلمين على أنهم شعب بدوى عرف بالسلب والنهب ، علاوة على أنه غير مسيحى ، ثم ما تلا ذلك فى القـــرن الحادى عشر بعد انقضاء الحروب المحلية فى أوربا وتكوين الوحدة الايديولوجية فى العالم المسيحى لمواجهة العدو المشترك وهو العالم الاســـلامى الذى اتسعت رقعتـه وازدادت قوته . وبالرغم من هذا التقدم والتطور الذى أحرزه المســلمون فانهم ظلوا فى نظر المتزمتين أمثال آدم بيـــد المعروف بالمبجل ( وهو راهب انجليزى موسوعى المعرفة ت ٧٣٥م) والذى ساهم « البدو الشرقيون Les Sarrazins وهـــم الوباء الموجـــع الذى خرب مملكة بلاد الغال » .

ثم يأتى دور الحروب الصليبية وما حدث فيها من انتصار للمســـلمين عسكريا وخلقيا . ففى الأوقات التى كان يتوقف القتال فيها فى حصـار عكا ( ١١٨٩ ــ ١١٩١ ) كانت القوى المتحاربـة ملتزمة بقيم الحرب وفروســـية الفرســـان ، بل ظهرت فى تلك الحقبة وبعدها حكايات خيالية حول صلاح الدين ومجده ، ووصل الأمر الى حد انه فى القرن الرابع عشر ظهرت قصيدة طويلة اصطلح على تسميتها : « صلاح الدين » .

وعلى هذا فقد طـرأ تغير تدريجى على الصورة « الوحشـية للعدو الشيطانى » ليبرز بدلا منها مفهوم أدق ومغاير لدى بعض الأوساط . الى أن يجىء القرن الخامس عشر فيكون بداية التعـايش السلمى والتقارب بين أوربا والقيادة الاســـلامية الجديدة التى تزعمها الاتراك ، وتبـــدأ بعـــدة مرحلة موضوعية لدراسة الشرق الاسلامى ... فالاستشراق . الى أن يأتى القرن التاســع عشر بنزعاته واتجاهاته النفعية الامبرياليــة حينـا ، والرومانسية حينا ، والعلمية المتخصصة حينـا آخـر .

والفصل الثانى يتحدث عن الاســلام فى عالم البحر المتوسط . وهدف هذا الفصل ــ الذى بدأه مؤلفه « فرانشيسكو غابرييلى » بمغالطة وباحكام خاطئة حول منطقة ظهور الاسلام من حيث وصفها بالتخلف ، ثم بجعله الاسلام « ظاهرة محلية » تتحـول الى « دين كونى » ، لم يفت المترجـــم التعليق عليها وارجاع سببها الى روح التعصب المسيحى ) ــ دراسة أثر الحضارة الاســـلامية وتراثها فى العالم الغربى المطل على البحر المتوسط الذى قدر لبعض بلدانه أن تصبح أراضى اسلامية دائمة ، كما قدر لبعضـــها الآخر ــ وان لم يصبح ضمن البلاد الاسلامية ــ أن يتعرض بحكم الجوار الى التأثر بالحضارة الاسلامية . وهذه البـلدان هى شبه جزيرة أيبيريا وصقلية وكريت وقســـم كبير من أراضى البلقان واليونان ، وذلك بحـــكم اتصالها الوثيق بالاسلام . أما البلاد التى تأثرت ولم تكن تحت السيطرة فهى فرنسا وشبه جزيرة ايطاليـــا وأوربا الوســـطى Mitteleuropa وكل البلقان .

ويقسم المؤلف اتصالات الفتح الاسلامية لتلك البلدان الأوربية وما نتج عنه الى حقبتين ، أولاهما تتعلق بالاسلام فى أصوله العرقية العربيـــة ، التى تخللها عنصر بربرى ، وهى تغطى العصور الوسطى . أما الثانية فهى تتعلق بأوربا الشرقية والاسلام فيها هو اسلام الأتراك ، وزمنها واقـع ضمن العصور الحديثة . وقد قدمت الحضـــارة العربية فى الحقبة الأولى أخصب ثمار تراثهــــا الثقافى الذى كان له بـالغ الأثر فى الغـــرب فى المســـتقبل . ومهما قـال المؤلف من أن الثقافة الاسلامية هى مجرد تمثل للثقافات الشرقية السابقة لها ولعناصر من الثقافة الهلينية ، فهـذا لا يقلل من أصالتها وشخصيتها وقدرتها الهاضمة الواعية ، بل يلقى الاتهام فى وجـــه من يبخس الحقيقة حقها . أما الحقبة الثانية فقد كان تراثها أفقر وأقل ، على الرغم من أنه دام عدة قرون .

أما الفصل الثالث ، الذى لا يدخل فى حدود تراث الاسلام ، فيتعلق بالحدود القصوى للاسلام فى أفريقيا وآسيا ، خصوصا اتجاهات توسعه أو انكماشه فى أفريقيا وآسيا ، متناولا من خـلاله آسيا الوسطى والهند واندونيسيا .

وقد ذكرت آنفا أن مسلما واحدا فقط هو الذى شارك فى هذا الكتاب ، وهو « عزيز أحمـــد » ، صاحب الجزء المتحدث عن الهند فى هذا الفصل ، الذى يقول فيه : « ففى الهند وجد الاسلام نفسه وجها لوجه مع دين من أقدم الأديان ، وحضارة من أقدم الحضـــارات فى العالم هى الهندوسية .

وهناك أقام الاسلام لنفســـه الامبراطوريات العظيمة فى شبه القارة ، وحفظ التراث الاسلامى الحنيف ، كما فعل فى مصر وشمال افريقيا حين اجتاح المغول الأقاليم الداخلية للاسلام ٠٠٠٠ »

٠٠ ويختتم القسم الأول بفصلين عن السياسة والحـــرب تأليف المستشرق « برنارد لويس » . « التطورات الاقتصادية » تأليف M.A. Cook فى الفصل المتعلق بالسياسة يتحدث ، بمفهوم خاطىء للدين الاسلامى ، خالطا بينه وبين المفهوم المسيحى للعقيدة والحكم ٠ ثم يقارن بين الأجيال الأولى للمسلمين ومدة الاضطهاد الذى عانوه فى سبيل نشر العقيدة ، وبين الاضطهاد الذى لاقاه المسيحيون الأوائل ، والذى استمر أكثر من قرنين من الزمان ، حتى جاء الامبراطور قسطنطين سنة ٣١٢ م وشرع قبول الدين المسيحى ضمن أديان الدولة الرومانيـــة ٠ وليس ثمـة تلاق أو وجه للمقارنة بين الرسول صلى الله عليه وسلم وبين قسطنطين ٠ ثم يستمر فى شرح نظـــام الخلافة والشورى وعصر الامبراطوريات الاســـلامية ، ومناقشـــة المذهب الشيعى ومذهب أهل السنة ووجهات نظرهم حول الخليفة ، دون أن ينسى دور الخوارج ، ويطوف فى أرجاء العالم الاسلامى من الجزيرة الى شمال أفريقيا فبلاد الاندلس ٠ ويختم حديثـه بالغاء الخلافة العثمانية وقيام الجمهورية التركية ســـــنة ١٩٢٤ حيث لم تبق باوربا الا بعض التأثيرات الاقتصادية والثقافية الاسلامية ، وحيث اختفت التأثيرات السياسية والعســـكرية كلية ٠ اما الفصل المتعلق بالتطورات الاقتصادية فهو مقصـــور على وصف التراث الاسلامى الزراعى ووصف للتجارة بين البلاد الاسلامية فى البحـــر المتوسط والعالم المسيحى اللاتينى فى العصـــور الوسطى ، دون التنويه بالدور الاســـــلامى فى الصناعة ٠

## القسم الثانى

ويقع القسم الثانى فى ثلاثة فصول ، تبـــدأ بالفصل السادس ، وهو عن الفن والعمـــارة ، ويضم ثلاثة أبحاث : أولها عن العمارة ، والثانى عن الفنون الزخرفية والتصوير ٠ وشخصيتهـا ومجالها ، والثالث عن أثر فنون الزخرفة والتصوير عند المسلمين على الفنون الاوربيـــة ٠ أما الفصل السابع فهو عن الأدب ، ثم يأتى الفصل الثـــامن وهو الخاص بالفلسفة وعلم الكلام والتصوف ٠

يناقش المؤلف أوليج جرابار الطـرز المعمارية ونشأتها ، وتأثرها وتأثيرها ، ويقرر أن هـــذا التأثير حتى عصر النهضة كان بطيئا ، حيث ان فن العمارة فن مرتبط بالبيئة ٠ وقبل أن يختـــرع الناس التصوير ، وتتوافر سبل المواصلات ، كان تأثير الفن المعمارى لا يلمح الا بقدر ضئيل ٠

أما من ناحية تأثير الفن المعمارى القديم فى الفن الذى يليه فهو يتجلى فى صور مختلفة ٠ ويستمر فى حديثـه عن العمارة الاسلامية وانتقالها عبر العصور ( عصور الاتصال والفتح ) الى الدول التى دخلت تحت السيطرة الاســـلامية ، فى المآذن والمساجد ، والقصور التى تعد من العمارة الدنيوية ومن المعروف عن المســـلمين الأوائل العزوف عن الدنيا ومتاعها ، ومن ثم لم يكن هناك طراز عربى مبكر يمكن اتباعه أو القياس عليه ٠ أما فى عصور الاسلام المتأخرة فالأمر يختلف ٠ وعلى ذلك فـــان العمارة الدنيوية قد قدمت الى هذا الفن تراثـــا مختلفا وباقيا ومؤثرا ، بخلاف العمارة الدنيـوية فى صدر الاسلام الأول ٠ ثم يذكر المؤلف قصور الاسلام المشهورة كما فى بغداد ويصفها ٠٠ وقصر الحمراء وما فيه من زخارف ٠ ومن فن العمـــارة ننتقل مع الكتاب الى الفنون الزخرفيـــة فنـــون التصوير ونشأتها وتطورها فى شتى البـــلاد الاسلامية ــ تركيا ومصر والأندلس وايران ٠٠٠ الخ ٠٠ شاملة لصناعة الفخار والمعادن والسجاد، والزجاج النقى ، والكتابة على النحاس ٠٠ ومما لا شك فيه أن هذه الفنون من تصوير وزخرفـة كان لها أثر كبير على الفنون الأوربية ٠ وسبب ذلك هو اعجاب الشعوب فى الغرب بفنون البلاد الاسلامية ، ومحاولتهم نقل هذا التراث الحضارى الثرى ٠ ولم يقتصر التأثير على البلاد المفتوحـــة فقط ، اذ أن الالتقاء الاسلامى الأوربى لم يقتصر على الفتح والاستيطان ، فهناك أيضا التجارة ،كما أن هناك التعايش السلمى الموضوعى ، سيما فى زمن الخلافة العثمانية ٠

وفى الفصل المتعلق بالأدب يحدثنا المؤلف فيتناول بالحديث والدراسة ــ أول ما يتناول ــ انتشار صناعة الورق بوصفه مادة للكتابة ، كانت متوافرة منذ القرن الثانى الهجرى ، وما أدى ذلك الى نمو النتاج الأدبى فى العالم الاسلامى بشكل كبير ٠ ثم يبـدأ فى ماهية الأدب من وجهة نظر ابن النديم، منتقلا الى دراسة اللغة، ثم الموضوعات الأدبية شعرا ونثرا ، وأهم الكتاب العرب فى الأدب والتاريخ مثـــل الجاحظ ( ١٥٩ ــ ٢٥٥ هـ / ٧٧٦ ــ ٨٦٩ م ) وابن خلدون ( ٧٣٢ ــ ٨٠٨ هـ / ١٣٣٢ ــ ١٤٠٦ م ) وحين يناقش المسرح وأدبه يقول : « بأنه لم يمارس فى عالم الاســـلام فى العصور الوسطى ٠ وعوضا عنه ظهر ٠٠٠ ما يمكن أن يعد ، بمعنى ما ، بديلا عنه ، وهو أدب المقامات، وبعد هذا العـــرض يبدأ فى الحـــديث عن الأثر والتأثر بأسلوب دقيق شائق ، من خلال العلاقات الثقافية بين الشرق والغرب ٠

أما الفصـــل الثامن ، الخاص بالفلسفة وعلم الكلام والتصوف ، فهو وان كان مؤلفوه قد بذلوا فى اخراجه جهدا كبيرا وضحت فيه ثقافاتهم ، جاء قاصرا ٠ ولعل مرجع ذلك الى عدم قدرتهم ــ دينيا ــ على استيعاب النصوص الاسلامية ( القـــرآن ــ السنة ) استيعاب المؤمن المدرك لظاهر الكلمـــات وباطنها ٠

يبدأ البحث بتمهيد طريف حول تكوين الديانة من وحى Revelation ومن تفسير لذلك الوحى

والوحى ثابت ، أما التفسير فهو ما يثيره الوحى به من رد فعل فى العقل الانسانى . وعليه فالفلسفة وعلم الكلام والتصوف كلها ثمرة تفسير لاحق وهامشى فى بعض الأحيان للوحى القرآنى ولأوامر الشريعة .

.. ثم يدخل بعد ذلك فى لب موضوعاته الثلاثة : الفلسفة الاسلامية التى تنزع الى أن تكون حكمة على حد آراء أقطابها : الفارابى وابن سينا وابن رشد .. كما أنها جزء من تيار الفكر الأغريقى . ويحلل الكاتب هذا المعنى ويوضحه ، ولكن فى ايجاز دفع بالمترجمين الى اضافة حواشى وشروح كثيرة . ثم ينتقل من الفلسفة الى علم الكلام : ويقسمه الى عدة مراحل . وهو يتابع علم الكلام عند المسلمين من خلال كتب تختص بالحديث عن العقيدة ، مثل كتاب الفقه الأكبر للامام أبى حنيفة ، وشرح الفقه الاكبر لابى منصور محمد الماتريدى ، وكتاب الوصية الذى ينسب الى الإمام أبى حنيفة ، بالاضافة الى الكتب التى دارت موضوعاتها حول الزندقة والرد على أصحابها . ولم ينس أن يتحدث عن دور المعتزلة ومكانتهم الأساسية فى ميلاد الفكر الاسلامى .. وينهى كلامه بشرح الخلاف بين محتويات كتب علم الكلام لدى المسلمين بمحتويات كتب اللاهوت المسيحية .

وحين تكلم المؤلف عن التصوف أو مذهب الصوفية sofism ، دخل فى قلب الفكر الاسلامى بل فى « أروع نواحى الفكر الاسلامى والحضارة الاسلامية» على حد قوله ، وأخذ يتحدث عن أصول التصوف وجذوره وروحه ، طارحا الفروض التى تذهب الى أن أصوله غير اسلامية ، راجعا فى أثناء ذلك الى المصادر الأمهات ، والى المؤلفات الكثيرة لأساتذة مسلمين مختصين ، مفردا دراسة خاصة للامام الغزالى حجة الاسلام ( ت ٥٠٠هـ ـ ١١١١م ) وهو للرجل الذى أسهم بأكبر نصيب فى جعل التصوف مقبولا لدى أصحاب السلطة فى الاسلام . وقد نشأ عن تنوع الفكر الذى جاء به الغزالى ان صار له تأثير فى اتجاهين متمايزين : أحدهما عقلى ، أدى الى التصوف ، والآخر ذو نزعة شعبية تتمثل فى الطرق الصوفية . ويختم « جورج شحاته قنواتى » صاحب هذا الفصل بالنظر الى الجزء الذى انتقل الى الحضارة الغربية من تراث المسلمين فى الفلسفة وعلم الكلام والتصوف ، منطلقا من القرون السبعة التى عاشها العرب فى الأندلس ، ومكانة قرطبة بمركزها الفكرى القوى ، وما كان للفلسفة وعلم الكلام فيها من دور ثقافى جذب اليها أفضل العقول من نصارى البلاد ، وما ترتب على ذلك من الإسهام العلمى العربى ، عندما نشطت حركات الترجمة منذ القرن الثالث الهجرى ( التاسع الميلادى ) للكتب العربية ، فرأينا « كتاب الشفاء » لابن سينا « ومقاصد الفلاسفة » للغزالى وغيرهما . غير أن التأثير الكبير الذى كان لابن سينا قد فاق كل تأثير على العكس من ابن رشد ، الذى لم يلق فى الغرب هذا النحو من التوفيق ، وعلى الرغم من أن هذا الفصل لا يضيف الكثير الى معلومات دارسى التصوف والفلسفة الاسلامية ، فانه بين لنا مرحلة مهمة فى تطور الفكر الاسلامى ، وشرح باختصار جهل الفلاسفة وعطاء متصوفة الاسلام لعقل الانسان وروحه .

### القسم الثالث :

وقد اقتصر هذا القسم على فصلين هما التاسع والعاشر . ويختص الفصل التاسع بالقانون والدولة ، ويشتمل على بحثين شائقين أحدهما عن الشريعة الاسلامية ، والآخر عن الفكر الاسلامى عند المسلمين .

أما الفصل العاشر فهو خاص بالعلوم ، ويشتمل على ثلاثة أبحاث فى العلوم الطبيعية والطبية ، والرياضيات والفلك والبصريات ، وأخيرا الموسيقى .

فمن أهم ما أورثه الإسلام للعالم المتحضر قانونه الدينى الذى يسمى « بالشريعة » . والشريعة الاسلامية تختلف اختلافا واضحا عن جميع أشكال القانون ، فهى جملة الأوامر والنواهى المحددة لتصرف المسلمين ...

ويعقد المؤلف مقارنات بين الشريعة الاسلامية وما يمكن أن يعد قانونا دينيا مثلها ، كما هو الحال فى الشريعة اليهودية ، والقانون الكنسى ، مبينا الاختلاف الواضح بينهما .

« فهى تشتمل على عناصر من شرائع العرب ـ فى الجاهلية ـ وعناصر عدة مأخوذة من شعوب البلاد التى فتحها المسلمون » .

ويستمر فى الحديث عن التطور التاريخى للشريعة الاسلامية على مر العصور ، ابتداء من المهد الأول لها ، زمانا ومكانا ، ومرورا بالعصر الأموى والعباسى حتى العصر الحديث . لكن هذه الأزمان لم تؤثر على لب الشريعة ، لما لها من خاصية رئيسية ضمنت بقاءها على ما هى عليه .

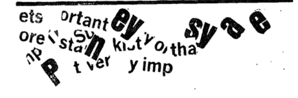
أما البحث الذى كتبه ا . ك . س . لامبتون عن الفكر السياسى عند المسلمين فهو يبدأ بمعلومة خاطئة ، حيث قال أن العلم السياسى فرع من علوم الدين . « وهذا لم يقل به أحد قط » .

.. ثم يتحدث عن الصيغ التى تهتم بالبحث فى مركز الحاكم بعد أن دخلت فى الامبراطورية الاسلامية شعوب وأجناس كثيرة متنوعة الثقافات والأفكار . وهذه الصيغ محصورة فى ثلاث ، موظفة كلها للحفاظ على الاسلام من خلال الدولة التى تحكمه . وأول الصيغ هى صيغة الفقهاء ، وركيزتها المثل الدينى الأعلى فى القرآن والسنة ، والصيغة الثانية وضعها أصحاب الادارة ورجالها ، وهى تؤكد الحق الالهى للملوك فى الحكم . وأما الثالثة فقد وضعها الفلاسفة ، وهى تدين بالكثير للفلسفة اليونانية ، وتوحد بين الامام والملك والفيلسوف .

( للبحث بقية ص ٢٩٦ )

# عرض الدوريات الأجنبية

## ١ ـ عرض الدوريات الانجليزية




# بنيات القص

## الدكتور داستن كاول

● د· داستن كاول · أستاذ الأدب العربى المساعد بجامعة وسكنسن ـ ماديسون ـ الولايات المتحدة الأمريكية

**●● ما الذى يشـــغل قارىء المجلات الأدبية الآن ؟ انها البنيوية بكل الانجازات التى حققتها فى مجال الدرس الأدبى · لقد تجاوزت بداياتها ، واخذت تقتحم مجالات كثيرة ، وتتفرع الى اتجاهات متعددة ، وتخوض مشكلات اكثر تعقيدا · ومن الصعب أن نعرض لكل ما كتب من ابحاث · ان التلخيص ، فى هـــذا المجال ، عملية بالغة الصعوبة · ومن الأفضل الاختيار · والاختيار المحدود الى اقصى درجة · ولذلك لن احاول ان اقدم ، فى هـــذا العرض ، ســـوى بحثين اثنين ، كمثال لهذا الذى يتداول الآن · وكلا البحثين صدر بالانجليزية ، فى مجلتين مختلفتين ، ويعالج كل منهما موضوعا واحدا هو موضوع السرد القصصى ، ولكن من زاويتين متباينتين ، وان ربطت بينهما البنيوية ·**

وتتصل القضية الأولى التى يثيرها هذا العرض بمسالة بنية الحكاية ، من حيث علاقة هذه البنية بالعملية التى يستوعب بها المستمع ، أو القارىء معنى الحكاية · ولقد خصصت مجلة « بويطيقا » Poetics الهولندية عددا خاصا ، أشرف عليه توين فان دايك ، بعنوان « استيعاب القصة » ، ويشمل ستة عشر بحثا ، شارك فى كتابتها مجموعة من الباحثين ، تتوزع تخصصهم الفروع التالية :

ـ نظرية الأدب

ـ علم النفس المعرفى

ـ علم الذكاء الصناعى ، وهو فرع من المعرفة يسعى الى تكوين عقل الكترونى قادر على فهم اللغة ·

× أود أن أشكر الصديق د· جابر عصفور على ما قدمه من عون فى ترجمة المصطلح ومراجعة الصياغة العربية لهذا العرض ·

ويهدف كل الباحثين المشـــتركين ، فى العـــدد ، الى اقامة نظرية دقيقة ، فى استيعاب القصة ، تقوم على الملاحظة والاختبار ·

ان باحثى علم النفس اللغوى يدرسون قضية استيعاب الجملة المفيدة والكيفية التى يعالج بها متلقى الرسالة اللفظية العلامات المتعددة ، ليقوم بتحديد معانيها ، وتنظيمها حسب هيكل ذهنى ، ناتج عن معرفته بتراكيب النحو وعلمه بطبيعة الأشياء ، ان معرفة أى كلمة ، فى أى لغة ، تفترض معرفة العلاقة الاعتباطية القائمة بين طرفى الكلمة ، أى بين تركيبها الفونيمى الدال وبين معناها ـ المدلول · ويرى اللغويون أن الناطقين بلغة من اللغات لابد أن يتمثلوا مجموعة من قواعد البنـــاء النحوى تمكنـــهم من معـــالجة الكلمات المفردة وتحديد أدوار خاصة بها فى بنية الكلام · ولقد ترتب على التقدم الذى شهدته علوم اللغة ، فى هذا المجال ، ان بدأ بعض الباحثين ، فى علم النفس المعرفى ، يطبقون نفس المنهج على وحدات أكبر ، تتجاوز الجملة الى القصـــة · وظهرت فى الســـنوات العشر الأخيرة مجموعة من الأبحاث ، بدأت بدراســـة أبسط الحكايات تركيبا وبنـــاء ، وأعنى بذلك « حواديت » الأطفال والحكايات الشعبية البسيطة · وحاولت بعض هذه الأبحاث ابتداع مجموعة من القواعد ( أجرومية ) يمكن تطبيقها على عناصر القصة ، بطريقة لا تباعد كثيرا بين هذه القواعد والقواعد التوليدية التحويلية للنحو عند نوام تشومسكى ·

ان الكلمة هى العنصر الأبســـط فى القواعد التوليدية التحويلية ، ويقابلها فى تأسيس قواعد لبناء القصة تحديد كينونة العنصر الأساسى · ولذلك عاد الباحثون الى الدراسة البالغة الأهمية التى قام بها الناقد الشكلى الروسى بروب ، عن « مورفولوجيا الحكاية الشعبية » عام ١٩٢٨ · أن هذه الدراسة ، وكانت نسيا منســـيا حتى ترجمت الى الفرنســـية فى الستينيات ، تقوم بتصنيف العناصر المكونة للحكايات الشعبية الروسية · ولقد سعى بعض الباحثين أخيرا الى تعميم العناصر التى استخلصها بروب ، ولكن بعد تصفيتها من كل العلاقات الخاصة بثقافة معينة ، لكى تغدو عناصر مجردة ، قابلة للتطبيق على كل أشكال القص · وكانت أول خطوة ، لذلك

مرتبطة بتحديد كينونة العناصر المورفولوجية (= الصرفية) . أما الخطوة الثانية فتتمثل فى تأسيس علاقات نحوية تربط العناصر الصرفية بعضها بالبعض الآخر ، وذلك هو ما قدمه واحد من أبحاث العدد الأخير من مجلة « بويطيقا » ، وهو بحث اشترك فى تأليفه باحثتان هما نانسى جونسون وجين ماندلر بعنوان « حكاية بنيتين : أشكال عميقة وأشكال سطحية » ، ويدل العنوان على منهج الباحثتين فهو يشير الى مفهوم البنية العميقة والبنية السطحية عند تشومسكى ، ومن الطريف أن نلاحظ الايماء الذى يحمله عنوان البحث الى رواية تشارلز ديكنز المشهورة «حكاية مدينتين» ، وهو ايماء دال لأنه يرتبط بحكاية أخرى عن مستويين لبنية الحكاية ، أو ـ بلغة أدق ـ عن حكاية البنيتين اللتين تنطوى عليهما الحكاية الشعبية . ولن نتمكن ، فى هذه العجالة ، من تلخيص كل نتائج هذا البحث ، ولذلك سنقتصر على عرض منهجه ، بأقصى ما نستطيع من الوضوح رغم الصعوبة البالغة لذلك .

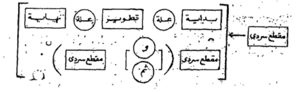
لقد نشرت الباحثتان بحثا سابقا عام ١٩٧٧ اقترحتا فيه ثمانية مصطلحات تستوعب ، احصاء ، العناصر الصرفية الأساسية (المورفولوجية) فى تكوين الحكايات الشعبية ، وتوجد هذه المصطلحات فى العمود الأيمن من الجدول رقم (١) . ويحيط بكل مصطلح منها ، ويمثل عنصرا من العناصر ، مستطيل يميزها عن بقية العناصر ذات المستوى الأدنى من الحكاية ، فيكشف المستطيل عن القدرة التوليدية للعنصر . وتتجه الى اليسار من كل عنصر من هذه العناصر سهما يدل على عملية اعادة الكتابة التى هى فى هذه الحالة عملية توليدية .

ان الجدول (١) على هذا النحو مجموعة من قواعد اعادة الكتابة (= أجرومية ) . ومن الممكن أن نلاحظ أن هذه القواعد هى بمثابة تعريفات للعناصر ، كما أنها تشبه قواعد تشومسكى لاعادة كتابة عناصر الجمل . والعنصر الأكبر فى هذا الجدول هو الحكاية ويمكن اعادة كتابته على النحو التالى :

حكاية ← إطار (و) مقطع سردى

ولما كان « الاطار » عنصرا أقل مستوى من العناصر الأساسية ، لا يجوز اعادة كتابته ، لم نرسم حوله مستطيلا . أما حرف الواو فانه يدل على العلاقة النحوية بين الجزئين . ومن الممكن أن نلاحظ أن العلاقات النحوية الموجودة فى جدول العلاقات التوليدية : اما علاقات عطف ( و أو ثم ) واما علاقات تعليل ( علة )

ويمكن اعادة كتابة المقطع السردى بواحدة من الطريقتين التاليتين :




ان المعقوفين ( ) يدلان على ضرورة الاختيار عند وجود احتمالين أو أكثر أما الطريقة الثانية لكتابة هذا العنصر فهى توله سلسلة مقاطع سردية أصغر حجما ، تكون علاقاتها المترابطة علاقات التزامن (الواو داخل الدائرة) أو علاقات التعاقب ( ثم داخل الدائرة ) . ويمثل حرف النون المكتوب على أعلى يسار القوس الأيسر ) العدد المتكرر بين القوسين ، فاذا كانت ن = ٤ ، مثلا ، فان سلسلة المقاطع تصبح خمسة ، أى ( مقطع + ٤ مقاطع ) . وتجد مثل هذا التكرار فى الطريقة الثالثة لاعادة كتابة التطور الحدث على هذا النحو :

تطور ← تطور (علة) تطور ن

ومن الممكن أن نلاحظ أن كل تطور ، فى هذه الحالة ، يؤدى الى التطور الذى يليه ، على عكس علاقة التزامن والتعاقب . والمثل على ذلك سلسلة من المحاولات المتكررة ، تسعى الى الوصول الى هدف معين ، فيفشل أغلبها ، حتى تأتى المحاولة الأخيرة بالنجاح أو الاستسلام للفشل .

أما البداية فى الحكاية فيمكن اعادة كتابتها على أنها « أول حدث » أومقطع سردى . وهنا نلاحظ نوعا من التضمن embedding ، اذ يشترك هذا العنصر مع كل من النتيجة والنهاية فى الندرة على تضمن المقاطع السردية .

ومن الممكن أن نتأمل ، الآن ، جزءا من حكاية شعبية حللتها الباحثتان لنوضح كيفية تطبيق القواعد التوليدية . لقد قسمت الباحثتان الحكاية المختارةالى تسعة عشر قسما ، لن نتعرض منها الا لثمانية أقسام فحسب ( ١٠ ـ ١٧ ) .

وأبطال هذه الحكاية اثنان : ديك ودجاجة . وكان كلاهما يتناول الطعام يوما ، فغص الديك بحبة انحشرت فى حلقه . وحاولت زوجته الدجاجة مساعدته ، فخبطت ظهره ، أولا ، ثم ضربته ، ولكن هيهات . عندئذ خطر على بال الدجاجة أن تحضر لزوجها الديك شربة ماء . أما محاولاتها فى الحصول على الماء فانها تشكل موضوع الجزء الذى نتأمله الآن ، وتترتب أحداثه على هذا النحو :

**١٠ ـ جرت الدجاجة الى النهر وطلبت منه شربة ماء**

**١١ ـ قال النهر : أعطيك الماء لو جئت الى بورقة من شجرة الليمون**

**١٢ ـ نجرت الدجاجة الى شجرة الليمون وسألتها ورقة من أغصانها**

**١٣ ـ فقالت شجرة الليمون : أعطيك الورقة لو جئت الى بخيط من الحائكة .**

**١٤ ـ فجرت الدجاجة الى الحائكة وطلبت منها خيطا**

**١٥ ـ أعطت الحائكة الخيط للدجاجة .**

**١٦ ـ أعطت الدجاجة الخيط لشجرة الليمون التى أعطتها ، بدورها ، ورقة من أغصانها .**

**١٧ ـ أعطت الدجاجة الورقة الى النهر فأعطاها شربة الماء .**

تأمل ، الآن ، الجدول رقم (٢) الذى يمثل ترجمة رسم كاتبتى البحث للبنية العميقة لهذا الجزء من الحكاية . ان هذا الرسم « توله » بتطبيق القواعد التوليدية المذكورة فى الجدول رقم (١) تبعا لأحداث الحكاية . أما الأرقام الواردة فى الجدول رقم (٢) الموصولة بخط متقطع فهى تشير الى أقسام الحكاية التى ذكرناها . ويبين هذا الجدول البنيتين اللتين يتناولهما البحث الذى نعرضه ، وأعنى البنية السطحية والبنية العميقة ، حسب نظرية تشومسكى ، ان الخط المتقطع يمثل البنية السطحية ـ أى سلسلة الأحداث التى وردت فى الحكاية . أما البنية العميقة ، فتمثل كل العناصر الواردة فى الجدول . وواضح أن البنية العميقة توفر لكل عنصر من عناصر البنية السطحية سياقا يحدد علاقاته بغيره من عناصر هذه البنية .

وترى الباحثتان أن هذا الجزء الذى توقفنا عنده من الحكاية يشكل المقطع الثالث والرابع منها ، والصلة بينهما صلة التضمن ، التى تجعل الرابع متضمنا فى الثالث ، كما تجعل الثالث متضمنا فى الثانى المتضمن بدوره فى المقطع الأول الذى هو أكبر مقاطع الحكاية حجما . وتقول الباحثتان توضيحا لهذه العملية : « ان آخر حدث لكل مقطع سردى مضمن عنه نتيجة تعد نتيجة مؤجلة أو مرجاة للمحاولة فى المقطع السردى السابق عليه مباشرة والذى توقف سرده . ولذلك نرى أن القسم السادس عشر ،

فى الجزء الذى ذكرناه من الحكاية ، وهو القسم الخاص بتقديم الخيط الى المشجرة والحصول على ورقتها ، هو بمثابة نتيجة مؤجلة للقسم الثانى عشر الخاص بطلب الورقة .

ومن الجدير بالذكر ، فى هذا الصدد ، أن عملية تضمن المقاطع من أهم خصائص الحكايات العربية ، خصوصا « ألف ليلة وليلة » ، اذ أن حكاية شهر زاد هى الحكاية المؤطرة لسائر حكايات الليالى التى يتضمن الكثير منها مقاطع سردية مضمنة .

واذا عدنا ، بعد هذا الاستطراد ، الى ما نحن فيه ، لم نجد أثرا لعنصر رد الفعل المعقد فى البنية السطحية للجزء الذى عرضنا له من الحكاية . ( انظر «د» و «ى» فى الجدول رقم ٢ حيث نجد معقوفين ( ) دالين على حذف العنصر ) ولا يمكن اعادة كتابة هذا العنصر الا بطريقة واحدة : « رد فعل بسيط علة هدف » . وتعرف الباحثتان « رد الفعل البسيط » بأنه « انفعال البطل ، أو الأفكار التى أدت اليها البداية » باعتبارها عنصرا يسبق ، بالضرورة ، أى تطور أو مجموعة من التطورات المسلسلة حسب قاعدة اعادة كتابة المقطع السردى . ويجوز حذف هذا العنصر ــ أى رد الفعل المعقد ــ اذا كان انفعال البطل فى موقع من القص مفهوما من السياق ، دون ضرورة لتحديده . وعملية حذف هذا العنصر هى احدى القواعد التحويلية أى قواعد حذف العناصر أو تقديمها ، أو تأخيرها

ونلاحظ ، فى ختام عرضنا لهذا البحث ، أن النظرية التى يقوم عليها تسعى الى تفهم كيفية استيعاب العقل البشرى للحكاية ، وكأنها عملية لا يمكن اثباتها الا بواسطة تجارب معملية ، وأهم من ذلك أن البحث كله يقوم على التسليم بصحة نظرية تشومسكى عن العقل الانسانى ، صحيح أن هناك مجموعة من اللغويين ، لهم وزنهم ، يخالفون تشومسكى ، ولا يرون أن العقل الانسانى يعمل بالطريقة التى يتصورها ، ولكن بغض النظر عن مدى سلامة نظرية تشومسكى فان مثل هذه الأبحاث التى تحاول تطبيقها تغنى النقد الأدبى ، وذلك بما تقدمه لنا من توضيح للعلاقات القائمة بين عناصر الحكايات .

ومهما يكن من أمر ، فان البحث السابق يقدم لنا نموذجا لما يحدث فى الدراسات الأدبية كلون من التطبيق لنظرية تشومسكى . ولكن هناك لونا آخر من التطبيقات يتخذ مجرى مغايرا ، لكنه يصب فى تيار المدرسة البنيوية التى تعددت روافدها تعددا ملحوظا . وأعنى بهذا اللون جهود الناقد البنيوى الفرنسى ، رولان بارت ، ومحاولة تطبيق منهجه فى قراءة النص الأدبى . والبحث الثانى الذى أعرض له كتبته الدكتورة روث جروس ، بعنوان « نص ثرى/نص فقير : التباس كفكاوى » . وهو بحث يبدأ من مسألة الشفرات الخمس التى أصلها رولان بارت فى كتابه الشهير S/Z . وقد نشر هذا البحث فى العدد الأخير من مجلة منشورات الجمعية اللغوية الحديثة

أما كتاب بارت ، ويعد من أهم منجزات النقد الأدبى فى هذا القرن ، فهو تحليل بنيوى لاحدى قصص بلزاك . ويقوم التحليل كله على التسليم بتعدد مستويات النص الأدبى ، ذلك التعدد الذى لا يمكن كشفه الا بتأسيس خمس شفرات ، تعد بمثابة قنوات تصل ما بين خيوط النص ، فتصبح أدوات لتحليله . أما الشفرات الخمس فهى :

١ ــ شفرة الحدث

٢ ــ شفرة السيمة ( بمعنى العلامة أو الدلالة كمقابل )
Semic Code

٣ ــ الشفرة الرمزية

٤ ــ الشفرة التاويلية

٥ ــ الشفرة الاشارية

وتقع الشفرات الثلاث الأولى ، من هذه الخمس ، داخل النص ، بخلاف الشفرتين التأويلية والاشارية اللتين تقعان خارج النص ، فترتبط التأويلية بالقدرة المنطقية للقارىء ، وترتبط الاشارية بمعارفه الثقافية أو تراثه . ان النص الكلاسيكى ، فيما يرى بارت ، هو النص الذى يشبع رغبة القارىء فى أن تعمل كل الشفرات فى بنيته .

لكن المفارقة الطريفة فى عمل «بارت» أنه قدم تحليلا لنص كلاسيكى يفترض سلفا قلة التعدد فى معانيه ، ومع ذلك فقد أثبت بارت أن تعدد المعانى أمر لا نهائى فى النص الأدبى ، وأن ما أسماه « التعدد القاهر » حيث لا تنتهى احتمالات التفسير ، ولا يتوقف الالتباس والغموض أمر يلازم كل نص أدبى ومع ذلك كله فان الوضوح النسبى لنص بلزاك يطرح السؤال عن امكانات التحليل ازاء نصوص لكتاب أكثر غموضا مثل كافكا . ومن المؤكد ان هذا السؤال كان مطروحا على الدكتورة « روث جروس » فى بحثها .

لقد واجهت نصا بالغ القصر ، يصل حجمه الى صفحة واحدة فحسب ، وهو أقصوصة لكافكا بعنوان « التباس عادى » . ولقد اختارت الباحثة تطبيق منهج بارت لتكشف قدرته على تحليل نص بالغ الصغر ، يبدو فقيرا من حيث الظاهر ، بهيكله العارى ، الذى لا يكتمل تجسده وغناه الا فى عقل القارىء ، بطرائق عدة تحول فقر النص الى ثراء لافت . ويشير كافكا الى بطلى أقصوصته بالحرفين « أ » و « ب » ويتجنب ذكر صفاتهما ، ولا يستخدم سوى أفعال عادية جدا وفى هذا الصدد قال بارت : « كلما ازداد النص تعددا صغر ما كتب منه قبل قراءتى له » .

ان للشفرات الداخلية الثلاث ( الحدث السيمة ، الرمزية ) دورا فى نص كافكا . ولكنها تظل هيكلا عاريا أشبه بالنص نفسه . ولذلك يتوقع القارىء من الشفرتين الباقيتين ــ التأويلية والاشارية ــ أن تلعبا أدوارا أهم . كما أن استخدام حروف الأبجدية ــ « أ » و « ب » ــ لبطلى الأقصوصة يومىء الى الجبر ، فيذهب القارىء لممارسة حل مسألة من المسائل . وتقع هذه العملية فى مجال الشفرة التأويلية التى تنطوى على طرح لغز ومحاولة حله . ولكن هذا النص ، رغم أنه يقدم لغزا ، لا يطرح حلا يشبع التوقع الطفولى للقارىء ، فى الخاتمة . ويعنى ذلك أن ثمة أحجية دون حل تطرح علينا ، لكن حل الأحجية ، وبالتالى مفتاح النص ، لايتوافر فى قدراتنا المنطقية . ان مفتاح النص يكمن فى مجال آخر ، هو مجال الشفرة الاشارية ، تلك الشفرة التى تمتد الى كل ما كتب وقيل قبل النص ذاته ، أى الى تلك المعرفة العامة أو الحكمة الشعبية التى توجزها الحكم والأمثال .

وتذهب الدكتورة جروس الى أن للشفرة الاشارية ، فى النص ، صوتين ، يسيران جنبا الى جنب ، صوتا يعكس الخبرة المشتركة لجماعة لغوية ، وصوتا يمثل كل ما قد قرأه القارىء الفرد . أما الصوت الأول فهو صوت عام يرتبط بالجماعة وخبراتها وأما الصوت الثانى فهو صوت فردى يرتبط بقراءة كل فرد على حدة . وتحاول الباحثة ، أثناء تحليلها لأقصوصة كافكا ، التى تقسم شفرتها الاشارية الى قسمين ، أن تميز بين الصوتين ، فتضع كل الحكم والأمثال التى تستجيب الى النص فى عمود ، يمثل الصوت العام الذى يتصل بخبرة الجماعة اللغوية ، وتضع ، فى مقابله ، عمودا آخر يضم نصوصا من أدباء وفلاسفة ونقاد ، يمثل الصوت الفردى المتعلم ، لتكشف عن تقابل الصوتين اللذين تقوم عليهما الأقصوصة .

وتصل الكاتبة ، من خلال تحليلها ، للأقصوصة بصوتيها ، الى نتيجة مؤداها أن اللغة تلعب بكيانها المادى دور شخصية أساسية فى الأقصوصة وذلك من خلال :

( أ ) لفت الانتباه الى الأبجدية ، عن طريق تسمية البطلين باول حرفين فيها ــ « ا » و « ب » .

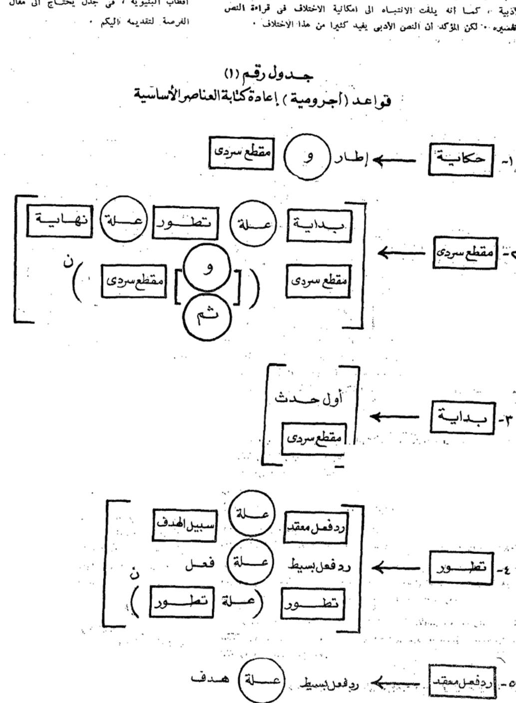
(ب) عدم قدرة « ا » و « ب » على الالتقاء بسبب تصوراتهما المتباينة عن مفردة واحدة من مفردات المعجم •
(ج) استخدام أزمنة مختلفة للفصل بين العالمين الزمانيين للبطلين •

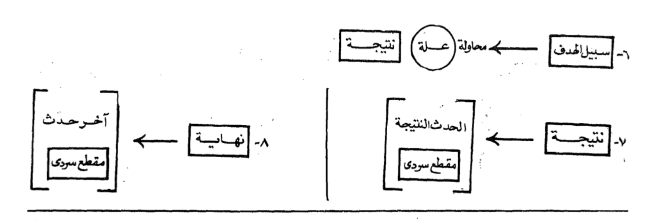
ان التلاعب اللفظى هو محور الأقصوصة كلها ، ويتجلى فى التورية التى تتمثل فى الكلمة الألمانية Gemeinplatz فتكشف عن عجز البطلين ، كفردين ، عن اللقاء رغم اشتراكهما فى حكمة عامة واحدة •

ولا شك أن طرافة تحليل الدكتورة جروس لأقصوصة كافكا يلفت الانتباه الى الكشوف التى قدمتها المدرسة البنيوية فى تحليل النصوص الأدبية ، كما أنه يلفت الانتباه الى امكانية الاختلاف فى قراءة النص وتفسيره • لكن المؤكد أن النص الأدبى يفيد كثيرا من هذا الاختلاف •

ان هيكله العارى ، فى حالات كثيرة ، يتحول الى بنية غنية ، ذات مستويات متعددة ، تتكشف عن عوالم لم نلتفت اليها من قبل • ولا أدل على ذلك مما حدث لقصيدة عادية لبودلير ، هى قصيدة «القطط» كتب عنها ياكوبصن وشتراوس ، عام ١٩٦٢ ، مما دفع ميشيل ريفاتير ، عام ١٩٦٦ الى كتابة تحليل بنيوى مضاد لنفس القصيدة • وها هو ياكوبصن يعود فى العدد الأخير من مجلة دياكرتكس Diacritics الأمريكية ، ليرد ، بعد كل هذه السنوات ، على تحليل ريفاتير • انها مناظرة مهمة حول قصيدة ، كانت مغمورة فصارت بارزة ، يلتقى ويفترق حولها مجموعة من اقطاب البنيوية ، فى جدل يحتاج الى مقال كامل • وأرجو أن تتاح لى الفرصة لتقديمه اليكم •

## جدول رقم (١)
## قواعد (اجرومية) إعادة كتابة العناصر الأساسية






**جدول رقم (٢)**

**البنية العميقة والبنية السطحية لمقطع الحكاية**

(أ) المقطع السردى الثالث من الحكاية

(ب) بداية — علة — (ج) تطور — علة — نهاية

أول حدث

١١- النهر يشترط إحضار ورقة

آخر حدث

١٧- تقديم الورقة والحصول على الماء

(د) ردفعل معقد — علة — (هـ) سبيل الهدف

محاولة طلب الورقة — علة — (و) نتيجة

(ز) المقطع السردى الرابع من الحكاية

(ح) بداية — علة — (ط) تطوير — علة — (م) نهاية

أول حدث

١٣- الشجرة تشترط إحضار الخيط

آخر حدث

١٦- تقديم الخيط والحصول على الورقة

(ى) ردفعل معقد — علة — (ك) سبيل الهدف

محاولة — علة — (ل) نتيجة

الحدث النتيجة

١٤- طلب الخيط ـ ـ ـ ـ ـ ١٥- الحصول على الخيط

## هوامش

* Poetics, ed. Teun A. Van Dijk, Vol. 9 (1980).

* Johnson, Nancy S. and Mandler, Jean M., « A Tale of Two Structures : Underlying and Surface Forms in Stories, Poetics 9 (1980) : 51-86.

* Ruth Gross, « Rich Text/Poor Text : A Kofken Confusion, PMLA (Publications of the Modern Language Association) 95 (1980) 168-181.

* Roman Jakobson, « A Postscript to the Discussion on Grammar of Poetry, Diacritics, 10 (1980) : 22-35.

# ب ـ عرض الدوريات الفرنسية

# نظرية الإبداع الفنى

## عرض لمضمون العدد الأخير من مجلة الإبداع الفنى

الدكتورة هدى وصفى

تشير كلمة Poetique أو ما نسميه « نظرية الإبداع الفنى » الى :

**( أ ) كل نظرية ذاتية تنبع من داخل العمل الأدبى .**

**(ب) تنسحب هذه التسمية ، ايضا ، على اختيارات كاتب من مجموعة الممكنات الأدبية ( حسب الترتيب : التيمة ، التراكيب ، الأسلوب ) فنقول مثلا نظرية الابداع عند هوجو Hugo .**

**(ج) يقصد بالتسمية ، ايضا ، الأنظمة المعيارية الخاصة بمدرسة أدبية بعينها ، اى مجموعة القوانين العملية اللازمة فى الاستعمال .**

ولكن ما نتعرض له ، فى هـذا المجال ، هو التعريف الأول . ولذلك نستطيع القول ان نظرية الابداع هدفها ارساء أسس تسمح بفهم وحـدة الأعمال الأدبية وتنوعها ، أو فهم ما اصطلح على تعريفه بالتدرجات المنهجية Categories . وبوسعنا أن نجد هذه التدرجات فى العمل الفنى الفردى الذى هو مثال فحسب وليس هدفا نهائيا . أن على « نظرية الابـداع » أن تشيد نظرية للوصف من شأنها أن تبرز ، فى نفس الوقت :

**( أ ) كل ما فى الموصوفات من سمات متماثلة .**

**(ب) كل ما يمنح الموصوف تفرده .**

ولكن النظرية لا تهتم بابراز جوانب الوصف فى نص معين ، بل تعرفنا بمجموعة من التدرجات ، لانعرف عنها شيئا فى الوقت الحالى . وانطلاقا من هذا الفهم تبدو «نظرية الابداع» كما لو كانت تتكون من الأعمال التى لم تتم أكثر من الأعمال التى تمت بالفعل . ويبرز هـذا الوضع الأولى **الطموح** العلمى لنظرية الابداع ، فهدف العلم ليس الحدث الفردي ، ولكن تحديد القوانين التى تسمح باستيعابه . وعلى عكس جميع المحاولات المعروفة الخاصة بما يسمى « علم الأدب » لا تهدف نظرية الابداع الى « التفسير الصحيح » لأعمال الماضى ، ولكن الى استنباط أدوات تسمح بتحليل هذه الأعمال . ان هدفها ليس مجموعة الأعمال الأدبية الموجودة بل « السياق الأدبى » باعتباره مبدأ لتوليد العديد من النصوص ، فهى نظام من الأنظمة النظرية تدعمه وتخصبها الابحاث والتجارب أكثر مما تشكله .

**وأول سؤال تجيب عنه نظرية الابداع ، هو : « ما الأدب » ؟**

انها تحاول أن ترجع بالظاهرة الاجتماعية التى نسميها الأدب الى وحدة داخلية ونظرية ( او تثبت غياب هذه الوحدة ) فتحاول أن تعرف السياق الأدبى بالنسبة الى الأنواع الأخرى من السياق ، واضعة نصب عينيها «هدف» المعرفة ، هو نتاج عملية نظرية ، يعتمد على أحداث ملموســة بالدرجة الأولى .

ان الاجابة عن هـذا الســؤال بمثابة نقطة البداية والنهاية فى نفس الوقت . فكل شىء فى عمل « منظر » الابداع الفنى يجب أن يســاعد فى الاجابة عن هذا السؤال الذى لا ينتهى أبدا بحكم تعريفه .

وتحاول نظرية الابداع ، من ناحية أخرى ، أن تمدنا بوسائل لوصف النص الأدبى فتعيننا على تمييز مراتب المعنى ، والتعرف على الوحدات المكونة له ، ووصف العلاقات المتشابكة فيه . وبمساعدة التدرجات الأولية ، أو الوسائل، نستطيع دراسة الأشكال الأكثر استقرارا، كالنماذج Typologie أو الأجناس genres ودراسة قوانين التتابع succession أو تاريخ الأدب .

ونلاحظ ، هنا ، أن أهداف « نظرية الابداع » تتفق مع بعض الأنظمة الأخرى مثل :

**( أ ) القراءة التى تهدف الى وصف نظام معين ، فتستعين بالوســائل الخاصة بنظرية الابداع ، ولكنها ليست مجرد تطبيق لهذه الوسائل . ان هدفها مختلف لأنها تحاول توضيح النص لكى لا يضيع فى تدرجات النظرية الابداعية .**

**(ب) ان مجال علم اللغة هو اللغة ذاتها . ومجال نظرية الابداع هو السياق . ولكن كليهما يركز على نفس المفاهيم ويرتبط بمجال السيميوطيقا Semiotique ، اى علم العلامات ، الذى يهدف الى دراسة كل الأنظمة الدالة .**

**(ج) ان مكتسبات النظرية الإبداعية بوسعها اثراء البحث الأنثروبولوجى أو السيكولوجى ، خصوصا ما يتصل منه بمشاكل القيمة الجمالية المرتبطة ارتباطا وثيقا بالتطور الثقافى .**

ولقـد ظهرت الحاجة الى المزيد من التعريف بالنظرية الابداعية نتيجة ازدهار التيار البنيوى Structuralisme . وليست مهمتنا عرض هـذا

التعريف المسهب . حسبنا أن نقول ان النظرية الابداعية بدأت كنظام مستقل مع تيار الشكليين الروس ، والمدرسة المورفولوجية الالمانية ، وحركة النقد الجديد New Criticism في أمريكا وانجلترا ، واخيرا التحليل البنيوى فى فرنسا .

وتنصب أبحاث الشكليين الروس على :

**( أ ) البنيات السردية ( شكلوفسكى** Chklovski **وتوماشفسكى** Tomacheveski **وبروب** Propp )

**(ب) البنيات الأسلوبية ( ايخنباوم** Eikenbaum **وتينيانوف** Tynianov **وفينوجرادوف** Vinogradov **وباختين** Bakhtine **وفولوشينوف** Volochinov )

**(ج) التطور الأدبى ( شكلوفسكى وياكوبسن )**

**( د ) العلاقة بين الأدب والمجتمع ( تينيانوف وفولوشينوف )**

اما المدرسة المورفولوجية الالمانية فتهدف الى وصف اجناس السياق الأدبى واشكاله أكثر مما تهدف الى وصف أسلوب الكاتب . ونجد فى كتاب «الاجناس الاولية» لأندريه يولز Andre Jolles دراسة عن حالات اضطراب الضمير والألغاز والأســـاطير . اما فالزل فيتجه الى أنواع الكلمة ( السرد الموضوعى ــ الصيغة الحرة غير المبـــاشرة ) . ويهتم موللر Müller بدراسة الاختلافات الزمانية .. الخ .

اما « النقد الجديد » فانه يجاهر بعدم رغبته فى اقامة نظرية ، ويفضل تحليل النصوص ، ولكننا نجد محاولات للتنظير عند ريتشـــاردز وتلميذه امبسون ، فيما يتصل بالنظر الى « توليد المعنى فى الأدب » . مثلما نجد عند برسى لوبوك فيما يتصل بمشكلة الراوى فى القصة ، واخيرا نجد محاولات للتنظير ترتبط بمشاكل الصور الشعرية ، على مستوى الغموض Ambiguité والمفارقة Ironie والتناقض Paradoxe وكتاب « نظرية الأدب » الذى كتبه رينيه ويلك مع وارين نتاج تاثير مزدوج للشـكليين الروس من ناحية والنقد الجديد من ناحية أخرى .

ولقد كان لازدهار البنيوية فى علم السلالات واللغويات ( ليفى شتراوس Levi-Straus وياكوبسن Jakobson وبنفينست Benveniste ) ولدراسات موريس بلانشو Maurice Blanchot فى فلسفة الأدب تاثير فى ظهور التحليل البنيوى فى فرنسا ، كالاهتمام بتحديد الصور البلاغية ، ونظم الشــعر ، واســتعراض البنيات السردية أو النصية وقد كان رولان بارت Rolan Parthes رائدا فى هذا المضمار .

ونأسف اذا كنا ، فى مجال عرض العدد الأخير الذى ظهر من مجلة « نظرية الابداع » ( العدد ٤٢ ) قد أسهبنا فى توضيح ما نعنيه بتعبير « نظرية الابداع » فذلك متابعة لمؤسس المجلة تزفتان تودوروف Tzevtan Todorov

لقد ذكر تودوروف ، فى المقال الافتتاحى لهـذا العـدد ، أن الهـدف الأساسى لنظرية الابداع هو البحث عن تعريف نظرى لعلم الأدب ، عن طريق المنهج البنيوى ، ومحاولة فهم الســـياق الأدبى باعتباره نظاما من أنظمة العلامات . ولتد ميز تودوروف ، فى هــذا المقـــال ، بين نظرية الابداع ( البويطيقا ) وغيرها من الصروح التقليدية للنصوص ، أو المناهج التحليلية أو السوسيولوجية أو التاريخية لدراسة الأدب ، فحدد هدفها بالبحث عن بنية السياق الأدبى وكيفية توظيفه داخل النص .

وتركز المجلة فى الدراسات التى تقدمها على النماذج اللغوية الثلاثة التى اقترحها سوسير لتحليل اللغة ، وذلك كمحاولة من المجلة لخلق مفاهيم جديدة . أما هذه النماذج فهى :

**١ ) تحليل معنى الدلالات ( دراسة دلالية )** Semantique

**٢ ) تحليل لفظى ( دراسة بلاغية )** Verbale

**٣ ) تحليل بناء الجملة ( دراسة التراكيب )** Syntax

واذا كان هنـــاك تقدم ملموس فى المجالين الثانى والثالث من هـــذه النماذج ، فان المجال الأول لايزال يفتقد الكثير من الدراسات . ولازالت تساؤلات من مثل : ماذا يعنى النص ؟ وكيف ؟ معلقة ، دون اجابة شافية حتى الآن .

★ ★ ★

ينقسم العدد الأخير من المجلة ( عدد ٤٢ ) الى قسمين . يضم القسم الأول منه ثلاث دراسات تعتمد على التحليل اللفظى ، ولذلك فهى دراسات تلقى أضواء جديدة على :

**١ ــ نص من القرن الخامس عشر ( دانتى ومقطع من الجحيم فى الكوميديا الالهية ) .**

**٢ ــ نص من القرن التاسع عشر ( بلزاك وقراءة تجزيئية للكوميديا الانسانية ) .**

**٣ ــ نص من القرن العشرين ( بروست وقراءة فى استعمالات الألفاظ الدالة على الانحراف ) .**

أما القسم الثانى فيتخذ عنوانا عاما هو : نظريات الشعر ، مناقشات نقدية . وينقسم هذا القسم بدوره الى :

١ ) الرومانسية واللغة الشعرية .

٢ ) هل نفصل هرموجين أم كراتيل ؟

٣ ) قصيدة الانتظار المجهض .

٤ ) تعريفات نصية .

٥ ) عن معنى الشعر الملموس .

فى المقال الأول ، يقدم الباحث النشيد الخامس عشر من الجحيم على أنه مزيج من « الرغبة الجنسية وبلاغة النص » كما يورد تأثير الفلسفة التومية ( نسبة الى توماس الاكوينى ) والفلسفة الأوغسطينية ( نسبة الى القديس اوغسطين ) على دانتى ومدى ارتباط ذلك بمشاكل السياسة واللغة فى ذلك الوقت . ويستعرض دانتى حالة المفكر برونية لاتين Brunet Latin الشاعر والفيلسوف ورجل السياسة الفلورنسى ويلقى الضوء على حياته الخاصــة ( علاقات جنسية شاذة ) وكيف يبدو ذلك من خلال ايديولوجية العصر وحكم الدين فيما بعد الحياة .

ويستخلص الباحث ، فى المقال ، ان هدف دانتى ليس الحكم الأخلاقى بل اظهار فلسفة العصور الوسطى التى كانت تنظر الى الانحراف على انه مشكلة اجتماعية ولغوية وليست مجرد مشكلة جنسية . بمعنى انه من خلال تقديم هذا المفكر أراد دانتى أن يربط بين بلاغة الشعراء وديالتيك العصر والقواعد التى كانوا يهيمنون عليها . ويجب الا ننسى ان عصر دانتى قد رأى ظهور نــوع جديـــد من القواعـد التى تســمى « قواعد صيغ الأمثال » Grammaire Des Modistes وذلك يتفق مع ما جاء على لسان توماس الاكوينى انه «اذا كان الانسان حيوانا اجتماعيا وسياسيا فلابد له من توصيل أفكاره الى الآخرين عن طريق الألفاظ المسهوعة» ومن هنا يأتى القول بأن الشاعر الفقيه المنحرف جنسيا يفرض نوعا من الاســتعمالات اللفظية فى استخداماته تصبح متداولة على مستوى « الانتليجنسيا » فى عصره . وبالتالى لابد وان يتعرض للناحية السياسية ، اذ أن اليقين الراسخ فى هذه الفترة الذى جاء بناء على تأثير ارسطو ، هو أن الذين يبقون خارج النظام السياسى هم اناس اما فوق البشر واما مجبو حروب ، وبالتالى فهم «منفيون» عن المدينة . ولا تقتصر فكرة المنفى على هذا الوضع بل تنسحب أيضا على

## ● الدكتورة هدى وصفى

الممارس للشذوذ أيا كان نوعه ، لأن الوضع يفرض الاختلاف ، وبالتالى النفى عن الجماعة السوية أو الطبيعية ، ان هذه الفكرة التى تبدو غريبة كانت واردة فى عصر دانتى ، اذ أن « الطبيعة » هى الكون الكبير الذى يحيط بالانسان ، وهى أيضا داخل الانسان على سبيل التماثل وكان الاعتقاد السائد ان الحيوان المنوى يخرج من الرأس وينساب من خلال العمود الفقرى فى اثناء العلاقة الجنسية ، وما لا يستعمل منه يعود الى المخ مرة ثانية ، والمنحرف ـ كما جاء على لسان آلان دى ليل ( القرن الثانى عشر ) ـ « هو من يمارس قواعد الجنس وهو يعانق المذكر او يعانق المؤنث كما يعانق آخرون الجماد ، وهناك نوع آخر مختلط يعانق المؤنث فى الشتاء والمذكر فى الصيف » ، ومما يثبت ذلك ويؤكد البعد السياسى فى حياة برونيه لاتين ، كمثال للعنف والخروج عن التقاليد ، هو هذا الكم الكبير من الصور المجازية الذى يبدأ بها دانتى النشيد الخامس عشر من الجحيم ، حيث يمضى على نهج فيرجيليوس عندما صور ديدون ملكة قرطاجنة ومؤسستها التى تركت بناء المدينة لتمارس الجنس فى الغابة ، ومن الواضح ان دانتى كان يحاول ان يزاوج بين القوة المدمرة للجنس والقوة الايجابية للعمل باستلهام صور من الطبيعة ، كزيجة الهة الجمال فينوس واله الحرب مارس ، ويجد التماثل طريقه فى نص دانتى عندما يقارن بين الطوفان والشبق ، أو عندما يقول ان علاقة العقل بالشهوة كعلاقة البناء بالدمار ، وكعلاقة الخالق بالعناصر الهلامية ، مثال ذلك التفسير الذى يعطيه دانتى لواقعة بابل فى سفر التكوين ( الخلط بين اللغات أدى الى تفكك الجسد السياسى أى المدينة ) ، فالعلوم السياسية أكثر ارتباطا بالعلاقات القانونية ( وبالتالى اللفظية ) ، وعمل الشاعر او سياقه الشعرى الخاص هو الكفيل باعادة التوازن فى هذا الصراع من أجل بقاء الجسد السياسى أى المدينة .

ويظهر فى لحظة ما فى النص الشعرى السؤال المهم بالنسبة لفهم دانتى : ما النتائج السياسية للابداع الشعرى الخاص بدانتى ، ذلك الابداع الذى كان نتيجة عواطفه تجاه بياتريش ؟ وتبدو دلالة هذا السؤال فى الجزء الخاص بالجحيم ، مادام الشعر يستخدم صورا بلاغية ليصف أشياء من العالم فى حين أن علم اللاهوت ـ طبقا لما جاء على لسان توماس الاكوينى ـ يستعمل هذه الصور للوصول الى المعرفة الكاملة ، فان الشاعر يدعو الى الانحراف الذهنى بطرحه تشبيهات مضللة تغرى وتبعد عن الحقائق ، ويبدو ان الشاعر الايطالى يطالب برفع هذا الجور عن كاهل الأدباء بعد أن هزه منظر برونيه السادومى وهو مغطى بالرماد بعد حرقه ، وهو الذى كان يتألق فى حياته بصوره الشعرية واستخداماته اللفظية ، التى حفظت اسمه من الفناء ، وبالرغم من قحة الشاعر وسبه لاهل فلورنسا فان دانتى يحاول ان يدمجه فى الصلة بين الأفراد والمجتمع التى كان يعتبرها مقدسة ، هنا يكمن اللبس بين ما يريده وما يحاربه ، فهو يريد من لغته أن تستطيع التعبير عن بعض القيم الاخلاقية ، مثل فضيلة التواضع التى لم تكن الوسائل اللغوية تسمح بالتعبير عنها ، والارتباط بالمدنية ، وعدم الدخول فى زمرة المنشقين .

ويتوصل البحث الى أن دانتى كان راغبا فى التغيير ـ فهو من أوائل من استخدم الايطالية .. فى القرن الخامس عشر ـ ولكنه كشاعر مرتبط بعالم مسيحى يحذر من عبادة المكتوب أو النص ، تلك التى أصابت بريسيان Priscien المذكور فى هذا النشيد ، ولذا فانه يظهر فى الجحيم ، فى حين نجد دوناتوس ، مؤلف القواعد التى تحمل اسمه ، ينعم فى الجنة لأنه لم يستعبد للحرف أو « الجراما » .

★ ★ ★

وفى مقال عن الكل المتجزىء ـ أو قراءة ثانية للكوميديا الانسانية ـ يرتكز البحث على :

**١ ـ محاولة الاحاطة بشكل القراءة عند بلزاك من خلال نص « ملهمة المقاطعة » .**

**٢ ـ اختراق النص المحكم التأليف ، الذى لا يترك ثغرات دون ان يملأها بثقوب نصية ، بحثا عن امور خفية ، لا تدرك للوهلة الاولى .**

ويطبق الباحث « نظرية الفراغات » لابراز عيوب ازدحام النص الذى يرجع الى الميل النرجسى لدى المؤلف ، ذلك الميل الذى يدفعه الى اكتشاف الغموض بنفسه ، أو كما يقول بلزاك فى مقدمة « الأوهام الضائعة » :

« ألا ينبغى للفنان ، كى يكون جديرا بالثناء ، أن يدرس العلل الكامنة وراء الآثار الاجتماعية ، فيلتقط المعنى المستتر فى هذا التشكيل الضخم من الصور والشهوات والأحداث ؟ » ولذلك يقع قارىء بلزاك تحت وصايته فلا يسمح له بالتحرر الا فى اطار الحدوتة ، أو توقع الحدث ، دون أن يفلت من معطيات السياق ، ولذا يعمق الباحث التحليل ، ويجد أنه ان كان من العسير على مستوى الجملة المنظومة افتراض معان لم يقصدها بلزاك ، فانه من الممكن ، على مستوى عملية السرد ، أن نستكشف بعض اسرار الكتابة البلزاكية ، وذلك ما أوضحه ادجار الان بو قبل جاك لاكان عندما قال : « ان قدرات الفكر التى نعرفها بالفاظ تحليلية غير قابلة للتحليل فى ذاتها ، فنحن لا نقيمها الا من خلال نتائجها » ويؤدى ذلك الى افتراض أن مصدر المتعة عند بلزاك يرجع الى وجود فجوات فى بنائه الضخم ، واذا كان القارىء المعاصر لبلزاك لم يلتفت الى هذه الفجوات بسبب الايديولوجية السائدة ، التى كانت كتابات بلزاك تؤيدها ( على سبيل المثال استلهامه أنماطا من علم الاحياء الحديث الظهور وتطبيقه على كتاباته ) ، فان القارىء الحالى ، وقد تهدم لديه الكثير من ميثولوجيات القرن الماضى ، من حقه ان يبحث عن قراءة مختلفة لنصوص بلزاك ، خصوصا اذا تمت هذه القراءة فى ضوء المقارنة بنصوص الرواية الحديثة التى استغنت عن التعليق والتفسيرات السببية والوحدة العضوية وفتتت الوحدة الى جزئيات فأصبح « المتناثر كالمتكامل له نفس النصيب من الحظ » فى مواجهة الظروف ، بل يصبح الجزء عند الروائيين الجدد هو السمة الأساسية للمعرفة التى أصبحت مليئة بالثغرات كما صارت تعتمد على ذاكرة مكونة من شتات ، وقد أوضح كلود سيمون فى روايته «الريح» ذلك بقوله : « ان المعرفة الجزئية ، الناقصة ، الناتجة عن مجموعة صور قصيرة ، معتمة ، وعن كلمات لم تدرك تماما ، وعن مشاعر لم تتبلور بعد ، مليئة بالثغرات ، وبالفراغات التى نحاول تجاوزها بالخيال والتعريف المنطقى ، فنعالجها بمجموعة من الاستنتاجات ، وها نحن الآن ، بعد أن انتهى كل شىء ، نحاول أن نستعيد ماحدث ، كمن يحاول أن يلصق بقايا مرآة متناثرة ناقصة ، فلا يتوصل الا الى نتيجة ضئيلة ، حمقاء ، ان ذهننا يدفعنا دفعا ، بكل وسيلة ممكنة ، الى ايجاد معنى أو تتابع منطقى للأسباب والنتائج ، ومع ذلك لا نستطيع أن ندرك الا الأطياف » ، وحتى اذا استعان الروائى بالأجزاء المتناثرة ، كما يفعل الباحث الأثرى وهو ينقب عن الجزئيات ، فان كل ما يصل اليه ليس سوى واقع ناقص .

واذا كانت أعمال بلزاك تخفى عمليات الترميم التى قام بها باعتباره مؤرخا للمجتمع ، فان هذه الأعمال تظل تنطوى على ثغرات ، فقد أراد بلزاك أن يضع « كلا كبيرا فى مواجهة ثقب كبير » .

والواقع أن مثل هذه القراءة لأعمال بلزاك ، بما تقوم عليه من هدم فكرة الوحدة العضوية التقليدية فى الكوميديا الانسانية ، انما ترجع الى ماشرى Machery فى كتاب « نحو نظرية فى النتاج الأدب » الذى صدر عام ١٩٧٤ ، ولكن كاتب هذا المقال عن بلزاك يذكرنا أنه لا يبدأ من ماشرى فحسب ، ثم ينطلق بعيدا عنه بالأسئلة التى يطرحها على أعمال بلزاك ، وهى أسئلة تهدف الى نتائج أكثر دقة ، وتتجه نحو صيغ من مثل : الى متى يستطيع النص أن يجاهر بالمعرفة الشاملة ؟ ومتى تنتفى عن هذه المعرفة صفة الشمول ؟

وفى البحث الخاص « ببروست المتعدد الجوانب ـ أو محاولة لقراءة الألفاظ الدالة على الانحراف » ، يتساءل كاتب هذا البحث عن التعدد وهل يقع تحت لواء التحليل النفسى وتفسيرات فرويد أم أنه ينبع من لذة النص والاستخدامات اللفظية ؟

ويبدأ الباحث باستعراض المقطع الأول من « البحث عن الزمن الضائع » وهو المقطع الذى يصف عملية الاستيقاظ من النوم وبداية بزوغ الاحساس

بالحياة تلك التي يصفها بروست بقوله : « يتردد الراوي أو القصاص على اعتاب الأزمنة والأشكال » هل يعتبر التعدد في الصور الدالة على الاحاسيس دليلا على الانحراف ؟ ان هذا الانسان النائم محاط بالمكان والزمان والشخصية والجنس دون أن يستبعد من العناصر عنصرا آخر فالتعدد هنا عملية بلورة لشكل أو أكثر ، وليس عملية توليد شكل من شكل • ان عمل الروائي ينصب فقط على الاختيار • ان الكتابة عملية اختيار واستبعاد وتمييز واستبعاد عن مقاطع لم تستخدم • ولذلك فالتعدد يطارد المعاني ليضعها في قوالبه الخاصة • وامعانا في البحث يطرق بروست أبواب الموسيقى والرسم مستوحيا منها مفردات تساعده في تشكيل مادته • وقد حاول كاتب المقال أن يكشف عن نتائج انعكاس الاستخدامات الموسيقية على تدرجات المعنى فتوصل الى أنها تسبب وضعا مزدوجا ، حالة عصبية وشعورا بالعظمة ، يولد كلاهما نوعا من التعدد •

ثم يسترسل الكاتب في استشراف أنواع التعدد الأخرى ، فيتطرق الى المؤثرات الانطباعية التي يصفها بروست بأنها أشبه بالاختيار عنه العالم• وانطلاقا من ذلك يبدو «البحث عن الزمن الضائع» كما لو كان «زمن البحث» عن ثقل الاشياء على الكلمات • « فالانطباع •• معيار الحقيقة » والانطباع الذي يبحث عنه الكاتب أشبه بالعلاقة عند سوسير ، له وحدة ذات وجهين، ولكنه يختلف عن العلاقة في أنه لايحتوي على مفهوم في صورة صوتية ، فهو ليس « البصمة الصوتية منطبعة على مثالية المفهوم » • أنه ليس وحدة نفسية ذات وجهين ولكنه انطباع موحد ممتزج • ولذلك لايتسم مبدأ التعدد عند بروست بالانحراف ، أعني الانحراف الذي يقصده فرويد أو لاكان ، ذلك لأن الهدف المعلن من التعدد هو البحث عن متعة لاترتبط بقانون ، بل توجد في تجاويف الرمز ، حيث لايغدو للقانون معنى ، وحيث لا يخضع الجوهر لأي قانون •

★ ★ ★

وتستهل المناقشات النقدية التي دارت حول نظرية الشعر ، في القسم الثاني من عدد المجلة ، بحوار عن « الرومانسية واللغة الصعرية » • لقد اثبتت الكتابات الأخيرة لتودوروف وجينيت أن الغالبية العظمى من النظريات الابداعية الحالية مرتبطة بالنظرية الرومانسية كما تمثلت في حلقة الدراسات التي عقدت في اينا منذ مائة وسبعين عاما • وفي هذا المجال يبدي كاتب المقال اعتراضا مؤداه أن نظرية الابداع الرومانسية ليست نظرية وضعية بل نظرية فلسفية ، كما أن الدولكيب او الرأي السائد في النظرية الابداعية المعاصرة ترتبط بتأكيد السياق العلمي على نحو لايتفق مع الأسس الرومانسية ويطرح كاتب المقال سؤالا عن مدى الفاعلية اللغوية لبعض النظريات الحالية للغة الشعرية • ان محور النظرية الرومانسية يتركز في تأكيد مزدوج بوجود لغة شعرية من ناحية وسمة حراكية لهذه اللغة من ناحية أخرى • واذا عدنا الى السؤال عن القوانين اللغوية لمفهوم هدف العلامة اللغوية في الشعر ، والفاعلية اللغوية لمفهوم اللغة الشعرية ، وجدنا أن النظريات الابداعية المعاصرة تتشابه في نقاط ، هي :

١ ـ ان الشعر نشاط انساني من نوع راق •

٢ ـ أن الشعر علاقة متميزة بالحقيقة تفتقر اليها الأشكال المعرفة الانسانية الأخرى •

٣ ـ ان العلاقة بين الشعر واللغة الدارجة هي نفس العلاقة القائمة بين اي فن والمادة الخاصة به ، فاللغة اليومية بالنسبة الى الشاعر كالحجر بالنسبة الى النحات •

٤ ـ ان الشعر لغة مستقلة عن اللغة اليومية • أن اللغة الشعرية جوهر الشعر وهي جواهر اللغة ذاتها • ولكن سمات الشعر الأساسية هي اللزوم ، او عدم التعدي بالمعنى اللغوي ، والحراكية ( فهو يعلو فوق اعتباطية اللغة ـ الوسيلة ) •

٥ ـ ان رقي الشعر وعلاقته بالحقيقة انعكاس لتميز لغته •

ويستعرض كاتب المقال تاريخ الطبيعة الحراكية لنظرية الشعر ، فيجدها في أعمال جميع الشعراء الذين جاءوا في أعقاب الحركة الرومانسية ، من أمثال ريمبو ومالرميه وفاليري وكلوديل ويونج وغيرهم • ان الخيال الكراتيلي ( أي الحراكي ـ نسبة الى كراتيل ) وكما جاء على لسان جينيت ، يمكن أن يتخذ أشكالا مختلفة ، ويركز على عناصر مختلفة ( جزئيات حروف أو جزئيات أصوات ) وترتبط هذه السمة الحراكية ، أيضا ، بنظرية الابداع في البنيوية اللغوية •

ولكن ما معنى الحراكية Motivation انها تنسحب على ظواهر مختلفة كالتالي :

**( أ ) حراكية افقية بين المعاني**

**(ب) حراكية راسية بين اللفظ ومدلوله**

**(ج) حراكية عليا تتجاوز اللغة ، فترتبط بين العلامة الشاملة والمدلول •**

وتكمن الامكانية الأولى ( الحراكية الأفقية ) التي لاحظها ياكوبسن في اسقاط المحور البرادجمي ، أي محور الاستبدال ، على المحور السينتاجمي ، أي محور التتابع ، أو محور المترادفات المتكررة على محور المترادفات التقابلية •

أما الامكانية الثانية ( الحراكية الراسية ) فقد عبر عنها فوناجي Fonagy في كتاب « اللغة الشعرية ـ الشكل والوظيفة » ، حيث يؤكد القيمة الشاملة للرمز فيقول : « انما تستخدم الكلمات ، في الاستعمال اليومي الدارج ، كعلامات متعارف عليها ، دون أن نلتفت الى حركات الأعضاء الصوتية ، أو نهتم بالانتقال من صوت الى صوت ، فتضيع ديناميكية الأصوات في الكلمات • واذا كانت فاعلية المجال الصوتي للغة تضيع في اللغة اليومية فانها تبرز في الشعر ، حيث تصبح أكثر حساسية للرياضة الصوتية ، تلك التي يطلق عليها الشاعر والناقد الفرنسي اندريه سبير «الرقص بالفم» أما الامكانية الثالثة ( الحراكية ) العليا فنجدها في امكانية ربط العلاقة بالمدلول أي بالواقع ، ومثال هذه الامكانية مرتبط باستعمال الكلمات التي يوحي لفظها بمدلولها Onomatopees •

ويورد كاتب المقال ، بعد ذلك ، عدة ملاحظات على هذه الأنواع من الحراكية ثم يتساءل ، في نهاية كلامه ، عما اذا كان من الأفضل العودة الى نظرية ابداعية ، لا يكون محورها الأساسي علم اللغة ، بل يستعمل هذا العلم كوسيلة استقراء جزئية فحسب ، وليس كقانون أو نموذج • وبذلك يعاد النظر في العلاقة بين الشعر والنثر ، أي بين الوظيفة الجمالية للكلمة الأدبية والمجاميع الوظيفية اللغوية وغير اللغوية ، فتكف النظرية عن التعامل مع النص باعتباره عالما مغلقا ، وتدخل وجهة نظر خارجة عنه تسمح باستنباط العديد من العلاقات التي تتداخل في كل نص • ولكن الخطر يكمن ، هنا ، في امكانية العودة الى نظريات ابداعية ، كتلك التي تعودنا عليها من قبل •



وفي مقال نقدي يقارن بين ماليرب Malherbe فيه الكلاسيكية الفرنسية ومدى امكانية القراءة المعاصرة له ـ يتعرض كاتب المقال لقضية هامة يستلهمها من دراسة جيرارجينيت Genette للنظرية الابداعية عند ياكوبسن فيقول : « تهيمن على الوعي الشعري المعاصر مبادىء الترادف والحراكية • ان لغتنا الشعرية لغة ما • وللتخيل ، لكي تدلل على ما تقول ، ما الذي يمكن أن يظنه ماليرب ، وهو عدو التكرار ، في مسألة التماثل الشاملة التي تعم الانتاج المعاصر • لقد كان مبدأ الاختلاف والتماثل هو المبدأ المسيطر على فن الشعر التقليدي ، لو استثنينا بعض الصور المتقابلة ، أو بعض تراكيب المحاكاة • ان نظرية ابداعية تعتمد على « شيطان التماثل » انما هي رومانسية ورمزية الى اقصى درجة ، ولذلك فهي نظرية معاصرة ، ولكنها ليست معاصرة تماما لأنها نظرية أبدية » •

ويتساءل كاتب المقال عن وضع ماليرب اتجاه هذا التأكيد ؟ ويبدأ

بتوضيح أمر أغفله جيرار جينيت ، وهو مبدأ اسقاط محور الترادف على محور الاختيار عند ياكوبسن • لقد نظر الى هذا المبدأ باعتباره مجرد مقياس لمعرفة درجة الشاعرية ، ولكن صاحب المقال ينظر اليه باعتباره الجوهر الحقيقى لنظرية ياكوبسن • وهو يرى أن هـــذه النظرية يمكن تلخيصها فى أربع نقاط ، تصلح لمواجهة مؤلفات ماليرب • أما هذه النقاط فهى :

**( أ ) لكى تشكل مجموعة من الجمل الفردية سياقا ذا معنى فان علينا اخضاعها الى مجموعة من القيود ذات طبيعة دلالية وبراجماتية •**

**(ب) لكى تشكل مجموعة من الجمل نصا شعريا فان علينا اخضاعها الى مبـدأ تنظيم مختلف ، يقوم على تشييد علاقات ترادف بين عـدة نقاط من المجموعة • هذه العلاقات «سطحية» بمعنى من المعانى فيما يتصل بالمستويات الصوتية والمورفولوجية والتنظيمية •**

**(ج) من الممكن استنباط علاقات اكثر محلية ، او اقل خضوعا للقيود الشعرية ، فى عمـــل فردى او قصيدة ، اى علاقات تتحرك فى مستويات تختلف عن المستويات المتعارف عليها ، وان التقت معها فى الطابع الشكلى •**

**( د ) تؤدى علاقات الترادف الموجودة فى المستويات السطحية ( بـ ) من حيث تشابكها مع العلاقات التنظيمية والدلالية والبراجماتية ( الموجودة فى أ ) الى ابراز « آثار معنى » من نوع يختلف عن المضـــامين الدلالية ـ البراجماتية ( المحددة فى أ ) • ان « آثار المعنى » او الآثار الرمزية يمكن ان تلعب دورا مهما فى تفسير القصيدة •**

ويقدم صاحب المقال بعض الملاحظات على هذه النقاط ، نشير الى واحدة منها ، وهى الخاصة بالتماثل بين الصوت والمعنى ، وهى ملاحظة لاتبدى رأيا فيما اذا كانت العلامة اعتباطية ( هرموجين Hermogene ) أو حراكية Cratyle • وعندما يعود صاحب المقال الى ماليرب فانه يلاحظ انه يخضع الهامه لقيود الكتابة الشعرية • ويقدم صاحب المقال بعض الأمثلة التى تستشف منها وجود تماثل فى التراكيب الشعرية عند منظر الشعر الكلاسى •

ويخلص من بحثه الى القول بأن أهم عائق للازدهار الجاد للدراسات الشعرية المعاصرة يكمن فى هذه الاحكام النظرية التى تستخدم قوالب « التاريخية » فتحرمنا من القراءة المثمرة •

أما الدراسة الثالثة فهى تحليل تطبيقى لقصائد مختلفة • أولها قصيدة « شموس غاربة » لبول فرلين التى يسميها صاحب الدراسة « قصيدة الانتظار المجهض » ، ويحاول كاتب التحليل أن يطوق بنيتها العقلانية ، التى تحكم التراكيب اللغوية للقصيدة باكملها • وقد وجد الكاتب هـــذه البنية فى استنباط الأضداد فى النص الشعرى ، وهو ينهج فاليرى عندما يقول : « يجب أن نخلص من العمل الى القناع ومن القناع الى الآلة • »

أما الدراسة الرابعة فهى بعنوان « تحريفات نصية » وهو عنوان يرتبط بما صاغه ميشيل ليريس فى « القاموس » • وواضح من الاسم أن المؤلف يتلاعب بالتراكيب اللفظية ويستطرد فى تنويعات على جزئيات من حروف كما لو كان يبغى احداث تشويهات فى المعنى ، كما يحدث فى مرايا الملاهى ، مما يساعد على ابراز قوانين « الاختلاف » بالمعنى المعاصر •

أما الدراسة الأخيرة فتحاول استشراف معنى الشعر الملموس ( عكس الشعر التجريدى بالمعنى الواقعى ) فانها تعتمد على تنظير يقوم على :

**( أ ) فن ابداع الشكل ( خاصة المرئى منه )**

**(ب) فن ابداع المعنى •**

وتخلص الدراسة الى أن الشعر الملموس ، أو الواقعى ، ليس سوى توظيف لواقع شعرى يبدو كأنه يتعارض مع فن الشعر العام •

لقد حاولت ، جاهدة ، أن أبسط المحتوى الفكرى الصعب للعدد الأخير من مجلة « نظرية الابداع الفنى » Poetique • وأرجو أن اقدم ، فى المرات القادمة ، عرضا أوسع ، يشمل أكثر من مجلة ، ويمثل اكثر من اتجاه •

---

## ● تراث الاسلام ( بقية )

وبالرغم من الأفكار التى طرحها هذا البحث فهو كما يقول المعربان :

**« دراسة نظرية حرفية لاتفيد كثيرا فى التعريف بالفكر السياسى الاسلامى » •**

ويأتى الفصل الأخير من الكتاب ، وهـــو الذى يتناول الحديث عن العلوم والموسيقى ، وهو فصل كبير متنوع الموضوعات ، من علوم طبية ، الى فلك وبصريات ، الى موسيقى •

وكان الهـــدف الرئيسى منه هو توضيح الأثر الذى خلفه المسلمون فى العصـــور الوسطى لدى الغرب فى كل هذه الميادين ، وان ظهر بعض التحيز والمغالطات أيضا فى هذا الفصل الذى يكاد يكون مرتبطا بسائر موضوعات الكتاب ، من حيث الحقب الزمنية وتداخلها •• فهنـــا يذكر البلدان التى دخلها الاسلام ثقافيا أو بحد السيف ، وما ترك فيها من بصمات ، ابتداء من فكره الدينى وعقيدته ، وانتهاء ثقافاته بكل أنواعها •

**والحقيقة ان الكتاب يحتاج الى اكثر من دراسة وتوضيح ، وهو جدير بالقراءة ، بغض النظر عن كل ماجاء فيه من أفكار مناهضة للاسلام •• فيكفى ان تعرف مفهوم الغير عنك حتى تتأكد من نوعية هذا المفهوم •• وتتأهب لكل ما هو موجه نحوك من تشكيك فى حضارتك وفكرك •**

**والأمر الجدير بالاحترام هنا هو الجهد العظيم الذى قام بهـا مترجمو هذا الكتاب الموسوعى ، وما أضـــافوه اليه فى تعليقاتهم وحواشيهم التى زادت من قيمته •**

# الرسائل الجامعية

## عرض لبعض الرسائل

ثناء أنس الوجود

**●● ظفر موضوع بدايات المسرح العربي بكثير من اهتمام الدارسين ، واختلفت الآراء حول تفاصيل هذه البداية ، كذلك رأينا كثيرا من الآراء التى تدور حول ريادة المسرح المصرى .**

فقد ظهر الكثير من الدراسات الأدبية والتاريخية حول رواد المسرح المصرى وبصفة خاصة يعقوب صنوع ، لعل أشهرها تلك الدراسة التى قام بها الدكتور ابراهيم عبده فى كتابه « أبو نظارة » امام الصحافة الفكاهية المصورة وزعيم المسرح فى مصر » مركزا بصفة خاصة على صحافته الفكاهية المصورة ، كذلك تلك المقالة التى نشرها الدكتور أنور لوقا فى الستينيات فى مجلة « المجلة » حول مسرح صنوع ، ثم هناك الدراسة التوثيقية التجميعية التى قام بها الدكتور محمد يوسف نجم وجمع فيها سبع مسرحيات لصنوع ونشرها ، وغير ذلك كثير من الدراسات التى تتعرض لدراسة المسرح العربى بخاصة فى بداياته .

**●● وثمة دراسة حديثة جدا تعود بنا مرة أخرى الى يعقوب صنوع ـ قامت بها الباحثة نجوى ابراهيم عانوس لنيل درجة الماجستير فى الآداب وأشرف عليها الأستاذ الدكتور عز الدين اسماعيل .**

وضعت الباحثة لنفسها هدفا من الرسالة تريد تحقيقه ، وهو تقديم دراسة متكاملة عن يعقوب صنوع ، حياته الشخصية ومسرحه ، بوصفه رائد الحركة المسرحية فى مصر . وفى سبيل تحقيق هذا الهدف قسمت الباحثة رسالتها الى ثلاثة أبواب ، خصصت الباب الأول منها لدراسة حياة يعقوب صنوع الشخصية ، والمؤثرات المختلفة فى حياته ، وقدراته الابداعية ، وهذا الجزء من الرسالة تقليدى يلجأ اليه الباحثون بعامة فى الرسائل ، وقد يكون خصبا ومفيدا فى بعض الدراسات وقد يشكل عبئا لا غناء فيه فى البعض الآخر . وفى هذه الرسالة ربما مثل هذا الجزء المدخل الطبيعى الذى نلج منه الى عالم صنوع المسرحى .

وفى نفس الباب أجرت الباحثة دراسة سريعة لمسرحيات صنوع من حيث وضعيتها وتاريخ كتابتها وتاريخ عرضها ، وطبيعة هذه المسرحيات من حيث منحاها الاجتماعى أو السياسى أو كلاهما معا . وكذلك الأمر بالنسبة لكتابات صنوع الدرامية الأخرى ، مثل لعباته التياترية ومحاوراته ونوادره . وهذا الباب بصفة عامة لا يمثل مركز الثقل العلمى فى الرسالة وان كان يمهد للتحليل والتوثيق العلمى الذى قامت به الباحثة فى الفصول التالية . وفى الباب الثانى تعرض الباحثة للمصادر الفنية التى شكلت روافد مسرح صنوع ، سواء أكانت هذه المصادر شعبية استمدها صنوع من البيئة المحلية مثل فن الأراجوز والمنشد وشاعر الربابة ، بالاضافة الى ظهور الشخصيات الشعبية النمطية فى مسرحه ، مثل شخصية الفلاح المصرى المغلوب على أمره ، أو شخصية شيخ الحارة المستبد ، أم كانت مصادر غربية ، فقد تأثر صنوع بثلاثة من كتاب المسرح الغربى على وجه التحديد ، كما تثبت الباحثة ، وهم موليير وجولدونى وشريدان ، الذين أسهم كل منهم بنصيب فى التأثير فى مسرحياته ، سواء عن طريق محاكاة مسرحياتهم ، أو فى توظيف المسرح من أجل هدف محدد ، أو استخدام اللغة العامية ولهجاتها المختلفة . وقد اثبتت الباحثة هذا التأثير المحلى والغربى فى مسرح صنوع من خلال تحليل استوعب مسرحياته المختلفة وأعماله الدرامية .

ويمثل الباب الأخير من الرسالة الجهد العلمى الخاص بالباحثة فى هذه الرسالة ، فقد قدمت فيه دراسة مركزة

حول نتاج صنوع المسرحى بصفة عامة ، فتعرضت لاستخدام صنوع لمصطلحى المسرح والمسرحية ، وتقسيم مسرحياته الى فصول ومشاهد تقسيما فنيا • كذلك تعرضت فى هذا الباب لدراسة بناء الشخصيات المسرحية عنده من حيث واقعيتها ووظيفتها واسماؤها الساخرة ونمطيتها ، وختمت هذا الفصل الجيد بدراسة مستفيضة للغة المسرح ومشــكلات الحوار عند صنوع •

وتمتاز هــذه الدراســة بانها افردت جزءا مســتقلا لكتابات صنوع الدرامية ، مثل اللعبات التياترية والمحاورات والنوادر ، وهى الكتابات التى لم تاخذ شــكل المسرحيات الكاملة ولذلك لم تحظ باهتمام الدارسين من قبل • وقد نجحت الباحثة من خلال هذا الباب الى حد كبير ـ بفضل طموحهــا وحماســتها ـ فى تقديم تعريف دقيق لتقنية المسرحية عند صنوع ، ومدى انسجام هذه التقنية او تعارضها مع اهداف الكاتب الموضوعية •

واخيرا فاذا لم يكن لهذه الرسالة من فضــل ســوى توثيق أعمال صنوع المسرحية ، والكشف عن أعمال أخرى لم يكن قد تم التوصل اليها حتى الآن ، مثل مسرحية الزوج الخائن وغيرها من الأعمــال الدرامية لصنوع ، وهى مهمة شاقة بسبب بعد الحقبة الزمنية نسبيا ، وصعوبة الحصول على مصادر للتوثيق ـ اذا لم يكن لها فضل سوى هذا ، فانه يكفيها لكى ترتفع الى مستوى الأعمــال الجادة والجيدة معا •

●● ونترك صنوع والمسرح جانبا لكى نستعرض رســالة اخرى نوقشت منذ أشهر قليلة حول بيرم التونسى وأزجاله • واحقاقا للحق لم تكن هذه الرسالة هى العمل الجــامعى الأول الذى تناول بيرم التونسى • فقد سبقت باحثة أخرى فى سنة ٧٩ برســالة للدكتوراه عن بيرم التونسى ودوره فى الصحافة المصرية ، ولكنها ـ كما يتضح من عنوانها ـ تنحو منحى اعلاميا ، ولا تهدف منــذ البداية الى تحليل جماليات العمل الفنى عند بيرم التونسى •

اذن فالرسالة التى قدمها الباحث « يسرى العزب » باشراف المرحوم الأستاذ الدكتور ـ عبد العزيز الأهوانى تعد من الناحية الواقعية الرسالة الأولى من هذه الزاوية من حيث تناولها لأزجال بيرم التونسى فى دراسة فنية •

وفارق كبير بين ما ياخــذ به البــاحث نفســه وبين ما يتوصــل اليه من نتــائج ، أو ما يحقق فى النهاية من اهداف وهو ما يسميه الفقهاء بالفرق بين « التحمل » وبين « الأداء » • فهذه الرسالة موضوع العرض ارادت أن تدرس ازجال بيرم دراسة فنية ، فاذا بها تلهث وراء دراسة احصائية وصفية ، لا تقدم جديدا ، ولا تخرج عن طبيعة المقالات الصحفية غير المتخصصة التى تضج بها الصحف فى العادة عند اقتراب ذكرى بيرم التونسى • ولا وجه للمقارنة بين تفوق الأعمال الكاملة الموثقة التى نشرها المرحوم الأستاذ رشدى صالح فى عامى ٧٦ ، ٧٧ ، وبين هذه الرسالة •

وتضم الرســالة بابين كبيرين يقعان فيما يقرب من اربعمائة صفحة ، تسبقهما ديباجة تمد بالكثير الخصب • ويحتل الجزء التاريخى التقليدى بابا باكمله منهما ، خصصه الباحث لدراسة حياة الشاعر وثقافته وآثاره ، ثم تناول نتاجه الأدبى بصفة عامة من شعر وزجل ومقامات ومقالات واغنيات واوبريت وفوازير الخ •• وذلك فى دراسة وصفية سردية لاتقف على اشــكالية ، ولا تثير جدلا حول قضية بعينها • ثم ينهى الباحث هذا الفصل الكبير بدراســة احصائية قدم فيها ازجــال بيرم التونسى بعد أن جشــم نفسه ـ على أساس لا أفهمه ـ عناء تقسيم هذه الأزجال الى ازجال ما قبل المنفى ، وازجال فى اثناء المنفى ، وازجال مابعد المنفى ، حتى بدا أن هذا المنفى هو المتغير الأصيل والعامل الثابت فى تشكيل نبرة الشعر عند بيرم وتغيرها ، على الرغم من ان تداعيات المنفى مثلا قد تصبح ذات تأثير اكثر وضوحا فى اشعار بيرم فى مرحلة ما بعد المنفى ، وهى المرحلة التى تصور الباحث انهــا تمثل الاستقرار النفسى والمهادنة فى شعره •

أما الباب الثانى ، وهو خاص بالدراســة الفنية فينصب على دراســة ، أو فلنســمها محاولة من الباحث لدراسة أدوات التشكيل الجمالى عند بيرم ، ومدى قربها أو بعدهــا عن موسيــقى الشعر الفصيح ، وفهم جوانب التجديد التى أضافهــا بيرم فى مجال الوزن والقافية • فالباحث اذن يتناول موسيقى الأزجال عند بيرم فى دراسة مقارنة مع الأوزان العروضية للشعر الفصيح ، ومثل هذا الموضوع قد لا يطرح جديدا ، فقد ناقشت رســائل عدة ودراسات كثيرة الفروق بين الشعر العامى والشعر الفصيح ، وكان بامكان الباحث القاء الضــوء بصفة خاصة على البنية الموسيقية عند بيرم ، بوصفها وحدة قائمة بذاتها ، مادام قد رأى فى الموســيقى عنده شيئا لافتا للنظر ، وتحليل أسباب هذا التفرد ، وعناصر الجمال فيها • أما ما قام به الباحث فيعد من باب تحصيل الحاصل ، فلابد من فروق بين البنية الموسيقية للشعر الفصيح والشــعر العامى من ناحية ، ومن ناحية أخرى لابد أن يكون بيرم قد أدخل بعض التغيير على هــذه الأوزان ، خصــوصا وهو يطوع اللغة والصورة والموسيقى لمعالجة القضايا المتفجرة التى عاصرها •

أما الفصل الثانى من هــذا الباب فيتناول الصــورة الشعرية فى أزجال بيرم وهذا الفصل يشتمل على ما اسماه الباحث « الصور الكبرى » أو « الصور البشرية » فى ازجال بيرم • ولا أدرى سبب هذه التسمية ، هل ترجع الى أن هذه الأزجال تشتمل على قطاع واسع من الحياة يمثل البشر فيه عنصرا أساسيا ؟ •• كذلك قدم الباحث دراسة مفرقة فى التقليدية حول عناصر تشكيل « الصورة الكبرى » مثل التشبيه والاستعارة والكناية وغيرها وواضح أن معلومات الباحث فى هذا الفصل بشأن الصورة ، قديمة جدا وتحتاج الى مزيد من الاخصــاب ، خصوصا فى مجال الصــورة الشعرية •

والفصل الثالث فى هذه الدراسة يتناول البناء الفنى فى أشكال التعبير الشعبى عند بيرم • وقد رصد الباحث هذه الأشكال فى أربعة ، هى القصيدة والموال والقصة والمنظومة ذات اللازمة المتكررة ، ثم قام بتصنيف أزجال بيرم تحت هذه الأشكال الاربعة •

**واذا كان الحال كذلك فان ما توصل اليه الباحث من نتائج لابد ان يقع فى نطاق تحصيل الحاصل ، مع انه قدم خاتمة لبحثه تحتوى على مجموعة من النتائج المصنفة تحت ما اسماه بالتجديد فى الأوزان والتجديد فى البناء والتجديد فى الصورة ، وكانت هذه النتائج التقليدية بمثابة النهاية الطبيعية ، اذ الزم الباحث نفسه منذ البداية بمهمة صعبة تنوء الرسالة قبل قدراته بحملها • فكل باب من أبواب الرسالة ، بل كل فصل منها ، يمكن أن يكون موضوعا قائما بذاته لرسالة جامعية ، ناهيك عن اللغة والتركيبات اللغوية ، وهو الجانب الذى اغفله الباحث ، على الرغم من أن التركيبة اللغوية عند بيرم ذات طبيعة خاصة ، الى الحد الذى كان يخشى فيه من عامية بيرم على الفصحى • وربما كانت الحسنة الوحيدة التى قدمها الباحث فى هذه الرسالة هى انه استطاع توثيق ٧٤ قصيدة زجلية لبيرم اغفلتها الأعمال الكاملة له ، وان كان من ناحية اخرى قد اغلق الباب أمام تسجيل رسالة جامعية اخرى تحمل نفس العنوان قد تكون أكثر كفاءة •**

**● ● ومن الأدب الشعبى ننطلق الى موضوع طريف لرسالة فى الأدب المقارن قدمها الباحث حسن عباس لنيل درجة الماجستير فى الآداب ، باشراف الأستاذ الدكتور عز الدين اسماعيل وشارك فى الاشراف الأستاذ الدكتور كامل متولى ، وموضوع الرسالة هو « حى بن يقظان وروبنسون كروزو ـ دراسة مقارنة » •**

يقول الباحث صاحب الرسالة : « ان أقصى ما ترجوه هذه الدراسة هو أن تسهم فى الاجابة عن سؤال كثر ترديده وهو هل كان لقصة حى بن يقظان لابن طفيل تأثير فى رواية روبنسون كروزو لدانيال ديفو ؟ » •

ومن خلال دراسة مستفيضة تقع فى ثلاثة أبواب كبيرة ، حاول صاحب هذه الرسالة الاجابة عن هذا السؤال • وقد تتبع الباحث فى الباب الأول من الدراسة حياة ابن طفيل الشخصية ، والمؤثرات التى عملت فى فكره ، ثم تناول بالتحليل قصة حى بن يقظان ، وبعد ذلك تناول حياة الكاتب الانجليزى دانيال ديفو الشخصية والمؤثرات التى عملت فى فكره ، وقصة روبنسون كروزو • وهو باب تاريخى يعتمد على التجميع ، ولذلك احتجبت فيه شخصية الباحث الى حد كبير • أما الباب الثانى من الرسالة فيتتبع فيه الباحث الصلات التاريخية والمصادر محتملة التأثير التى يمكن أن تكون قد أسهمت فى نقل تأثير حى بن يقظان الى روبنسون كروزو • وقد أثبت الباحث فى هذا الباب وجود تأثير عربى من ابن طفيل على دانيال ديفو ، فقد ترجمت قصة حى بن يقظان الى اللغة اللاتينية والى الانجليزية ، عدة مرات خلال حياة دانيال ديفو نفسه • وقد حصر الباحث هذا التأثير القوى فى مجموعة كبيرة من أوجه الشبه التى توصل اليها فى الباب الثالث والأخير من الرسالة ، والذى يعد متضمنا مع الباب الثانى الاجابة عن السؤال الذى طرحه الباحث فى المقدمة •

ولعله يكون من المفيد أن ننظر مع الباحث فى بعض النتائج التى توصل اليها فى هذه الدراسة وأهمها • أن الباحث رأى أن كلتا القصتين تنتمى الى الأدب الطوبائى النزعة من ناحية ، ولكنهما تختلفان عنه فى أن كلتيهما تعنى بالفرد والنموذج الأمثل الذى ينبغى أن يكون عليه الفرد • وهذا المفهوم يخالف المفهوم الشائع فى المدن المثالية ، مثل جمهورية أفلاطون • وقد استنتج الباحث من الشبه فى الشكل والمضمون والغاية التى سعى اليها كل من البطلين فى العملين ـ استنتج أن تكون قصة حى بن يقظان هى المثال الذى احتذاه ديفو فى روايته • كذلك تشابه العملان فى فرض العزلة على البطلين ، وتشابهت أسباب فرض العزلة على البطلين وأماكن النفى التى فرضت عليهما فى جزيرة مهجورة يحيط بها الماء من كل جانب ، وهو نفى ـ كما يقول الباحث ـ لم يكن يهدف الى هدم حياتيهما بل الى تصحيح مسار هذه الحياة بتدخل مدبر من قبل العناية الالهية • وعلى هذا الصعيد يمضى الباحث فى رصد أوجه الشبه بين العملين ، كالحبكة القصصية المتقنة ، وغرابة الموضوع ، وأن كليهما يعد من قصص الشخصيات النامية ، على الرغم من أن الفكر هو العنصر السائد فيهما •

**هذا الباب الثالث هو أهم أبواب الرسالة جميعا ، فقد ظهر فيه الجهد الحقيقى الخاص بالباحث • وقد جاء منسجما مع ما اخذه الباحث على عاتقه منذ بداية البحث ، فقد طرح إشكالية ونجح فى الاجابة عنها ومعالجتها بنجاح ، وتوصل الى قطع الشك باليقين حول التساؤل السابق ، او هو على الأقل قطع الشك باليقين الى أن تظهر دراسة اخرى تنفى هذه النتائج او تغيرها أو تعدل منها •**

**● ● وضمن مجموعة لا بأس بها من الدراسات التى تركزت فى الآونة الأخيرة حول تأثير المأثورات الشعبية على بعض الأشكال الابداعية فى الأدب • تأتى رسالة جادة تبحث فى نفس الموضوع •وقد سبقت هذه الرسالة مجموعة أخرى من الرسائل التى سارت فى نفس الاتجاه •**

**وهى رسالة قدمها الباحث عبد الرحمن بسيسو لنيل درجة الماجستير باشراف الدكتور جابر عصفور ، وعنوانها « المأثورات الشعبية وأثرها فى البناء الفنى للرواية الفلسطينية » •**

ودراسة كهذه قد تشى عند البداية بامكانية الانزلاق الى الخطابية والسياسة والنعرة القومية . خصوصا والباحث يعالج تضية على قدر لا بأس به من الحساسية ، فالمأثورات الشعبية موضوع يتعلق بالذات القومية ، وهذه الذات فى مثل الظروف التى يعيشها الشعب الفلسطينى الآن محكومة برؤية خاصة من جانب الأدباء بسبب الظروف والملابسات . ولكن هذه الدراسة استطاعت أن تتخلص بلباقة من مثل هذا المنزلق .. فقد كان هـذا البحث هو الصـورة المنقحة الأخيرة ، بعد أن سبقته جهود أخرى . صحيح أن الباحث لم يستطع أن يتخلص من حماسـته أحيانا ، لكن هذا لم يحدث باطراد فى كل فصول الرسـالة من ناحية ، ومن ناحية أخرى لم تكن بأى شكل تعصبا ممقوتا بل كانت نوعا من الحماسة الهادئة يحسب للرسـالة لا عليهـا . وتقع الرسـالة فى ثلاثة أبواب ، يحتوى البـاب الأول منها على محاوله جادة لتاصيل علاقة الرواية الفلسطينية بالمأثورات الشعبية ، وهو يتناول المأثورات الشعبية فى أطر الاستلاب والضياع ثم الاحياء ، وهذا هو المدخل الذى كان يمكن ان ينزلق منه الباحث الى الخطابية والسياسة . كذلك يتناول هذا الباب دوافع عودة الروائى الفلسـطينى الى مأثوراته الشعبية . أما الباب الثانى فهو يتناول الصياغات الملحمية للصراع القومى ، وهو يحتوى على تحليل للروايات التى وظفت المأثورات الشعبية ، وبصفة خاصة الملاحم والسـير وحكايات البطولة ، وهى روايات تمثل المراحل التى احتدم فيها الصراع بين الشعب الفلسطينى والعربى من جهة ، وبين قوى القهر المختلفة ، سواء أكانت أجنبية أم محلية ، من جهة أخرى . وتبدأ هذه المراحل فى حياة الشعب الفلسطينى بهزيمة ١٩٤٨ ثم هزيمة ١٩٦٧ ثم احداث أيلول الاسود وأخيرا الحرب الأهلية الدائرة فى لبنان الآن ، وقد تمكن الباحث من الرجوع الى نصوص روائية وقصصية تمثل مرحلة البدايات ، وهو عمل تأصيلى صعب ، أضف الى صعوبته هذه الظروف التى يعيشها الشعب الفلسطينى ، وقد أثبت الباحث أن البداية كانت على يد الكاتب « أميل حبيبى » فى روايته « سـداسية الأيام الستة » ، ثم تناول البحث المراحل اللاحقة ، وأكد من هذا التأصيل على حقيقة مؤداها أن ظاهرة العودة الى المأثورات الشعبية لاستلهامها وتوظيفها فى الرواية انما يرجع الى محاولة اثبات الذات القوميه ، وتنامى حركة الواقـع الفلسطينى ، ويصر الباحث على أن أنضج الروايات الفلسطينية فنيا وفكريا هى تلك التى وظفت المأثورات الشعبية . وهذه المقولة قد لا تنطبق ـ كما يقول الباحث ـ على اثبات الذات القومية الفلسطينية وحدها وانما هى جزء من اتجاه ينتظم الوطن العربى ، فقد سبق هذه الدراسة ـ كما ذكرت ـ رسائل عربية أخرى سارت فى نفس الاتجاه ، ومنها على سبيل المثال دراسة أثر « المأثورات الشعبية فى القصة العراقية » ، ومنها أيضا دراسة أثر « المأثورات الشعبية فى المسرح المصرى » .. وهذه الدراسات جميعا ربما مثلت جانبا من حركة اثبـات الذات القومية العربية لا الذات الفلسطينية على وجه التحديد .

أما الباب الثالث ، وعنوانه « جدلية العجز والفعل » ، فيقوم على دراسة الروايات التى عالجت هذه الجدلية فى المأثورات الشـعبية ، وفى الواقع الفلسطينى ، من خـلال توظيف شخصيات وأشكال وعناصر تراثية ، ومن خلال وقوفها عند بعض الأفكار والمفاهيم التراثية العاجزة لادانتها وتقديم بديل ايجابى لها. ومن خلال هـذا الباب قدم الباحث دراستين طريفتين لظـاهرتى الولى والمخلص المنتظر ، بوجهيهمـا : السلبى بقصد ادانته ، والايجابى لتطويره وتنميته ، وذلك كله من خلال اسـتعراض جاد مسـتوعب للروايات التى نهضت على توظيف فكرتى الولى والمخلص .

**وقد اتاحت خطة البحث ، امكانية الاجابة عن الأسئلة التى يمكن أن تثار حول هذا الموضوع ، كما اتاحت امكانية تعمق أثر المأثورات الشعبية بشتى اشكالها فى بناء الرواية، وكذلك امكانية ابراز الدلالات الجمالية والفكرية التى يعكسها توظيف هذه المأثورات فى صياغة الرواية ، وان كان الباحث فى هذه الرسالة قد ركز بصـورة اسـاسية على الدلالات الفكريـة والوظيفية اكثر من تركيزه على الجـانب الجمالى الفنى فيها .**



# ببليوجرافيا الكتب

## قائمة بأهم الكتب التى صدرت فى مصر

● من يناير الى سبتمبر ١٩٨٠

### ١ ـ الدراسات الأدبية

● **الاتجاه الواقعى فى الشعر العربى الحديث .**
ثريت محمد بدارى . القاهرة ، مطبعة السعادة .
٣٥٦ ص .

● **ازدهار وسقوط المسرح المصرى**
فاروق عبد القادر . القاهرة ، دار الفكر المعاصر
٩٠ ص

● **الأسطورة والفن الشعبى**
عبد الحميد يونس . القاهرة ، الشرق العربية لفن الطباعة .
١١٧ ص .

● **الوان من الأدب المصرى الحديث فى القصة القصيرة**
مصطفى ماهر وآخرون . القاهرة ، مؤسسة روز اليوسف .
٤٠٧ ص .

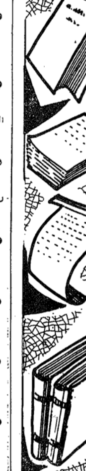
● **بانوراما الرواية العربية الحديثة .**
سيد حامد النساج . القاهرة ، سجل العرب .
٢٦٣ ص .

● **تأثير الثقافة الاسلامية فى الكوميديا الالهية لدانتى .**
صلاح فضل . القاهرة ، سجل العرب
٣٨٤ ص

● **تحديات سنة ٢٠٠٠**
توفيق الحكيم . القاهرة ، الشركة المصرية لفن الطباعة
٢٤٢ ص

● **تعال معى الى الكونسير**
يحيى حقى . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
١٢٠ ص

● **تيارات معاصرة فى الشعر الجاهلى**
سعد دعبيس . القاهرة ، دار مرجان للطباعة .



● **الجمال والحرية الشخصية الانسانية فى أدب الصغار**
نعمات أحمد فؤاد . القاهرة ، دار المعارف .
٢٢٧ ص

● **الحب فى الشعر الفارسى ( كتابك ١٢٣ )**
عفاف السيد زيدان . القاهرة ، دار المعارف .
٧٨ ص

● **الحب همسا ، غدا القاك غدا انساك**
رشدى صالح . القاهرة ، أخبار اليوم .
٢/٢٣٧ ص

● **حركة التجديد الشعرى فى المهجر بين النظرية والتطبيق**
عبد الحكيم بلبع ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
٣٣٧ ص

● **الخطابة أصولها . تاريخها فى أزهر عصورها عند العرب**
الامام أبو زهرة . القاهرة ، مطابع الدجوى .
٣٦٣ ص

● **دراسات اندلسية فى الأدب والتاريخ**
الطاهر أحمد مكى . القاهرة ، مطابع القاهرة .
٤٠٦ ص

● **دراسات معاصرة**
عبد الغفار مكاوى وآخرون . القاهرة ، دار العلم للطباعة .
١٤٣ ص

● **دراسات نقدية فى الأدب المعاصر**
مصطفى عبد اللطيف السحرتى . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
٣٣٨ ص

● **الروائيون الثلاثة ، نجيب محفوظ ، يوسف السباعى ، محمد عبد الحليم عبد الله .**
تاليف يوسف الشاروني . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
٣١٣ ص

● شعر ابن الفارض فى ضوء النقد الأدبى الحديث

عبد الخالق محمود عبد الخالق • القاهرة ، مطابع سجل العرب •

١٧٣ ص

● الشعر العبرى الحديث أغراضه وصوره

نازك ابراهيم عبد الفتاح • القاهرة

١٧٤ ص

● الشعر العربى المعاصر •

الطاهر أحمد مكى • القاهرة • دار المعارف •

٢٨٠ ص

● صفحات مجهولة فى الأدب

رجاء النقاش • القاهرة ، المؤسسة العربية •

٣٣٢ ص

● عصر الدول والامارات - الجزيرة العربية - العراق - ايران •

شوقى ضيف • القاهرة ، مطابع دار المعارف •

٢/٦٨٤ ص

● على مقهى فى الشارع السياسى ج ٢

احسان عبد القدوس • القاهرة ، دار المعارف •

٢٢١ ص

● عيب التأليف المسرحى

تأليف ولتر كير ، ترجمة عبد الحليم البشلاوى • القاهرة ، دار مصر للطباعة •

١٨٠ ص

● فى الأدب الشعبى الاسلامى المقارن •

حسين مجيب المصرى • القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية

٢٥٢ ص

● فى الأدب العربى

طه حسين ، القاهرة ، دار المعارف

٣٣٣ ص

فى الشعر العباسى •

عز الدين اسماعيل ، القاهرة ، دار المعارف

٤٤٨ ص

● المسرح التجريبى من ستانسلافسكى حتى اليوم

ترجمة فاروق عبد القادر ، القاهرة ، دار الفكر المعاصر

١٦٠ ص

● المسرح الشامل ( كتابك )

أحمد زكى • القاهرة ، دار المعارف

٦٢ ص

● ملحق شرح المشكل من شعر المتنبى

حامد عبد المجيد • القاهرة • الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٣٤ ص

● نقد الشعر لأبى الفرج قدامه بن جعفر

تأليف أبى الفرج قدامه بن جعفر تحقيق كمال مصطفى ، القاهرة ، مطابع الدجوى •

٢٦٤ ص

## ٢ - الشعر :

● أصداء الحب

محمد ليثى بدر الدين • القاهرة

٦٣ ص

● أصداء الناى

أحمد هيكل • القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٦٥ ص

● الأصمعيات ( ديوان العرب ٢ )

اختيار الأصمعى • القاهرة ، دار المعارف

٣١١ ص

● الا الشعر يا مولاى

فتحى سعيد • القاهرة ، مؤسسة روز اليوسف •

١٢١ ص

● بيرم التونسى ( الأعمال التامة )

رشدى صالح • القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب

٦ ج

● ديوان جميل شاعر الحب العذرى

جميل بن معمر ، تحقيق عبد الستار أحمد فراج ، القاهرة ، دار الطباعة الحديثة

٢٥٠ ص

● ديوان حافظ ابراهيم

حافظ ابراهيم • القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب •

٢ ج

● رحلة فى أعماق الكلمات

فوزى العنتيل • القاهرة ، دار المعارف

١٣٤ ص

● رحيق الذكريات

روحية القلينى • القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب •

١٤٩ ص

● السفر فى أنهار الظما

محمد أبو دومه • القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب •

١٤٥ ص

● طقوس العشق

محمد فهمى سند ، القاهرة ، مطابع الناشر العربى

٩٤ ص

● فى عينيك عنوانى

فاروق جويدة • القاهرة • دار غريب للطباعه •

١٤٣ ص



# راحلان كريمان

●● منيت حياتنا الفكرية والأدبية في الآونة الأخيرة بوفاة استاذين وعالمين جليلين هما الدكتور عبد العزيز الأهواني والدكتور محمد النويهي ·

والمجلة اذ تنعاهما ترى من واجبها أن تنشر دراسة موضوعية وافية عن حياة كل منهما الفكرية ، متناولة جهوده العلمية، واسهامه في تاصيل كثير من أفكارنا ، وفي اثراء المكتبة العربية بالدراسات الرصينة ، وفي دعم النهضة الأدبية المعاصرة ، وفاء ببعض حقهما ، وتقديرا للدور الكبير الذى قام به كل منهما ·

لقد اعطيا الكثير ، وخرج على أيديهما اكثر من جيل ، وتركا في حياتنا الفكرية والأدبية بصمات لا تزول · رحمهما الله !

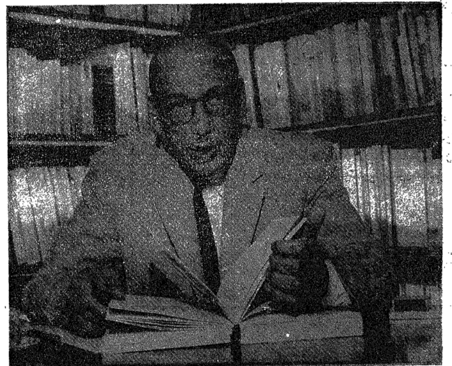


# آخر ما كتبه الدكتور عبد العزيز الأهوانى



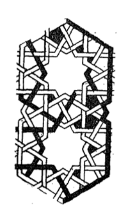
# التراث المنقطع

## الزجل ... الشعر العامى



● ساهم المرحوم الدكتور الأهوانى بكتابة هذا المقال فى تشجيع فكرة تبناها مجموعة من الشباب لانشاء مجلة خاصة بهم ، تعبر عن مطامحهم الفكرية ، بعنوان «خطوة» • ونحن ، اذ نشكر لهم ايثارنا بهذا المقال الذى كتبه الفقيد قبيل وفاته ، نرجو لهم التوفيق فى « خطواتهم » •

●● أخرجت المطابع فى مصر ، ولا تزال تخرج ، مجموعات كثيرة من شعر نظمه فى اللغة العامية شعراء معروفة أسماؤهم • وأحسب أن هذا الشعر العامى ــ على أهميته لم يظفر بما يستحقه من عناية الناقدين والباحثين • لقد انصرف هؤلاء الى الشعر المعرب فى صياغته القديمة والحديثة ، وأعرضوا أو كادوا يعرضون ، عن هذا الفن الذى عرفه القدماء باسم الزجل • ولا أكاد أعرف ــ فى نطاق الجامعات والرسائل الجامعية ــ من كتب عن الزجالين المحدثين ، باستثناء بيرم التونسى ، على حين أن رسائل كثيرة عن الشعر الشعبى من مواويل وأغان ، جمعت من أفواه الأحياء من الناس فى مختلف البلاد •



انني أدعو الى متابعة هذا الانتاج وتقييمه ، وتوضيح مكانته بين فنون القول في حياتنا المعاصرة ، فهو جدير بالدراسة ، وهو كفيل بأن يكمل الصورة عن أشكال التعبير الفني في مجتمعنا الجديد ، وجوانب الخلق والإبداع لدى جيل من شعرائنا المحدثين • ولا أحب أن يقتصر الأمر على الدراسات الأكاديمية • بل أرجو أن يتجاوز ذلك الى الصحف والمجلات ووسائل الاعلام الأخرى ، ليتحقق بذلك التفاعل المنشود بين الشاعر والناقد والجمهور •

وأرجو أن أستطيع القيام بنصيب في التعريف بهذا الانتاج بعد أن قمت من قبل بدراسة الزجل في عصوره الأولى •

لقد ظهر فن الزجل ، أول ماظهر ، في ذلك القطر العربي البعيد عن مركز العروبة في الأندلس منذ القرن الرابع والخامس الهجريين •

وكان ظهور الزجل حدثا في تاريخ الشعر العربي ، سبقه حدث آخر في نفس ذلك القطر ، وهو ظهور فن التوشيح في القرن الثالث الهجري •

وكان التوشيح بمثابة الثورة على القصيدة العربية ذات القافية الواحدة والوزن الواحد ، وكان الزجل بمثابة الثورة على التوشيح • لقد استخدمت الموشحات اللغة المعربة ، ولكنها حولت القصيدة الى مقطوعات ذات أغصان وأقفال ، فعدلت بذلك عن الوزن الواحد والقافية الموحدة الى تعدد الأوزان والقوافي • وسار الزجل في طريق الموشحات من ناحية الأوزان والقوافي • ولكنه استخدم اللغة العامية مكان اللغة المعربة •

وربما يختلف مؤرخو الشعر العربي في تعليل ظهور هاتين الحركتين وربما أطالوا الحديث عن الصلة بين التوشيح والتطور الموسيقي ، وعن الصلة بين الزجل والأغاني الشعبية • ولكنهم لا يختلفون في أن هذين الفنين كانا مصدر ثراء للشعر العربي ، وانهما انتقلا من الأندلس الى المغرب والمشرق وصارا تراثا عربيا مشتركا يقتدي فيه اللاحقون بالسابقين - وكذلك لا يختلفون في الدور الكبير الذي اضطلع به في تطوير هذا الفن امام الزجالين بالأندلس أبو بكر بن قزمان ، وأن أزجال هذا الامام كانت تروى في حواضر المغرب والمشرق على السواء •

فاذا تساءلنا كيف استطاع فن نظم في لهجة عامية أن يظل مفهوما متداولا في أقطار ذات لهجات مختلفة ؟ فالجواب انه تمكن من ذلك لارتكازه على عنصرين • أولهما أن الزجل كفن من فنون التعبير ظل على صلة بالفنيين الآخرين : القصيد والتوشيح ، وظل الزجالون كجماعة مثقفة على علم وثيق بالتراث العربي على اختلاف علومه وفنونه •

والعنصر الثاني - وهو متفرع عن هذا الأول - هو أن لغة الأزجال كانت لغة وسطى بين لغة الحديث اليومي ، أي بين العامية الدارجة وبين اللغة الفصحي أو المعر به التي سجل فيها الشعر والتوشيح وسائل التراث العربي •

فاذا تركنا العصور القديمة ، وجئنا الى عصرنا الحاضر نفتش عن الفنون الثلاثة المذكورة من حيث ارتباطها أو انقطاعها عن تراثها السابق وجدنا ما يستحق التفكير فيه والوقوف عنده •

أما الشعر المعرب فقد ظل مرتبطا بتراثه القديم على الرغم من كل ما حدث فيه من تطور وتغيير ، منذ جيل البارودي الى جيل شوقي الى أصحاب مدرسة الديوان الى جماعة ابوللو الى الشعراء المعاصرين •

وربما اختلف نصيب هؤلاء الشعراء في مدى استيعابهم للتراث الشعري وعكوفهم عليه وموقفهم منه ، ولكنهم على أي حال لايجهلونه •

ولعل منهم من يرى وجوب الدراسة العميقة له ، والاستفادة منه ، ليكون تجديدهم قائما على أساس صحيح يكسبه أصالة وتأثيرا •

أما تراث التوشيح فقد ظل حيا في مجال السماع ، وظلت الموشحات القديمة لابن زهر وابن سهل وابن الخطيب ، وهم أندلسيون ، وابن سناء الملك ومن جاء بعده من مصريين يجدون استجابة لدى جمهور المستمعين • بل ويجد من يحرصون على احيائه ، والنظم في قوالبه من مؤلفي الأغاني وكتاب المسرحيات الغنائية • حقا لقد وجد ناظم الأغاني والأناشيد الحديثة الذي يصطنع العامية ، ولكنه ظل مع ذلك يحوم حول نماذج الموشحات في مختلف العصور ، ويحاول التوفيق بين الجديد والقديم حسب أصول التلحين الموسيقي • أما فن الزجل ، فيبدو أن الحديث منه قد انقطع عن التراث الزجل انقطاعا يشبه أن يكون تاما . حقا ان ظاهرة اللغة الوسطى بين العامية الدارجة وبين الفصحى ظلت سمة للزجل الحديث ، كما كانت سمة للزجل القديم •

وهذا هو ما يفرق بين الزجل أو ما يسمى بالشعر العامي وبين الشعر الشعبي الخالص ممثلا في المواويل التي يحفظها العامة ويتداولونها مشافهة •

وكذلك ظل شعراء العامية المحدثون ينتمون الى الفئة المثقفة ، ويظفرون بحظ من معرفة الثقافة المدونة على اختلاف فنونها ، كما كان شأن الزجالين القدماء •

ولكن شعراء العامية لا يكادون يعرفون شيئا عن الزجل القديم ، لا فى عصوره البعيدة وحدها ، وانما فى عصوره القريبة أيضا ، فاذا كانوا يجهلون ابن قزمان وأبا الحسن الششترى • وهما أندلسيان ، فهم لا يعرفون أيضا القيم الغبارى والبدر الزيتونى والحجازى ، وهم مصريون • بل لعلنى لا أبالغ اذا قلت أن معرفة أكثرهم بعبد الله النديم وامام العبد وعزت صقر ومن عاصرهم أو جاء بعدهم لا تكاد تتجاوز معرفة الاسماء أو معرفة النزر القليل الذى لا يغنى من أزجالهم • وأكثر من هذا أن شعراء العامية أو معظمهم يرفضون أن يسمى فنهم زجلا ، وأن يطلق عليهم اسم الزجالين • وكأن هذا الاسم العريق انتهى وجوده بوفاة بيرم التونسى ، وأبو بثينة • وهذا الرفض دليل يثبت بغير شك هذا الانقطاع التراثى الذى نتحدث عنه •

ومن حق مؤرخى الشعر أن يتساءلوا عن أسباب هذا الانقطاع ولهم أيضا أن يتساءلوا عن آثار ذلك فى الشعر العامي ، أكان خيرا أم شرا • ولهم أيضا أن يتساءلوا عن المصادر البديلة التى يستمد منها هذا الفن فى مرحلته الحديثة أصوله وصنعته وموازينه الفنية ونماذجه المختارة ومقاييس الاجادة فيه ، ذلك أن كل فن حقيقي لايستطيع أن ينمو ويزدهر الا أن تكون له جذور وأصول •

وهذا التساؤل لن يجد اجابته الصحيحة الا بعد الدراسة الشاملة المستوفاة لهذا الانتاج الحديث • وذلك ما لست أدعيه لنفسى الآن •

ولكن الذى بين يدى من انتاج شعراء العامية يجعلنى أرى أنهم ، أو فريقا كبيرا منهم ، قد ارتبط بالشعر الحديث ارتباطا وثيقا كاد يفصلهم عن الشعر الشعبى من جانب ، وعن التراث الزجلى من جانب آخر •

وهم بذلك يختلفون اختلافا جوهريا عن الزجال القديم . لقد كانت قضيته التجاذب بين قطبى القصيدة العربية من ناحية ، والشعر الشعبى والأغانى الشعبية من ناحية أخرى ، هى القضية الأساسية عند الزجال القديم• فانتهج نهجا وسطا وأقام توازنا بين هذين القطبين ، وحقق لنفسه استقلالا ونوعية متميزة ، فلم يجرفه تيار الفصحى ولم يجرفه تيار العامية ، واستعان فى هذا بقوالب التوشيح واعتصم بها •

**والآن وقد تغير سير السفينة – والسفينة من اصطلاحاتهم – فجنحت الى شاطىء الشعر ، وابتعدت عن الشاطىء الآخر ، صار المنهج الصحيح لتقييم هذا الشعر العامى أو الزجل الحديث ، وكشف أسراره وادراك ابعاده وجلاء عبقرينه ، منوطا بالربط بينه وبين مدارس الشعر الحديث أو الشعر الحر ، وما لهذا الشعر من أساليب واتجاهات ونوازع ومدارس •**

**لقد أصبح هذا الشعر هو تراث لشعراء العامية المحدثين ، فوجب ان يتغير لذلك منهج الدراسة •**

**وذلك تصور مبدئى تثبته الدراسة أو تنفيه •**

فصول فصول

الدكتور محمود على مكى

●● كانت وفاة الأستاذ الدكتور عبد العزيز الأهوانى فى الثالث عشر من مارس الماضى (١٩٨٠) حدثا فاجعا ملأ بالالم نفوس محبيه ومريديه وزملائه وأصدقائه وما كان أكثرهم فى العالم العربى كله على اتساعه من العراق والكويت الى المغرب الأقصى . فقد كان للاهوانى فى كل هذه البلاد تلاميذ واحباء يعرفون له قدره بصفته عالما وأستاذا ، ويحبونه انسانا يجمع بين العلم وحسن الخلق وكرم النفس وحب الخير للجميع .

# عبد العزيز الأهوانى والتراث

لقد كان الأهوانى — فضلا عن كونه أستاذا جامعيا وباحثا متخصصا — نموذجا رفيعا للمثقف العربى الذى يرى لأمته ومجتمعه دينا عليه لابد ان يؤديه ، فالعلم عنده ليس مجرد فرع من فروع المعرفة يعكف عليه الباحث منقطعا له فى برج عاجى ، معرضا عن هموم المجتمع الذى يعيش بين ظهرانيه ، بل هو خدمة عامة تستحق أن تبذل فيه التضحيات بنفس راضية ، وكأنه كان يأتسى فى ذلك بعظماء العلماء من سلفنا الصالح الذين كانوا يرون زكاة العلم أن يؤدوه للناس ولا يكتموه .

وما كان أكثر ما يلح الأهوانى على هذا الموضوع: موضوع رسالة الأستاذ الجامعى وكيف ينبغى أن تكون ، فهو يرى أن هذه الرسالة لا تنتهى بفراغ الأستاذ من محاضرته فى قاعة الدروس ولا بعكوفه على كتاب يخرجه ليهيىء لنفسه به قدرا من الشهرة أو المال أو الجاه ، واذا كان هذان العملان : القاء الدروس والتأليف من المقومات الأساسية لشخصية الأستاذ فانهما ليسا الا البداية والمنطلق نحو جهاد طويل متواصل يسعى فيه العالم الى اكبر عدد من تلاميذه ومريديه يبث فى نفوسهم روح العلم يستثير أذهانهم بما يطرح من مشكلات ويناقش معهم شتى جوانب المعرفة ويقوم معهم اصول منهج التفكير والبحث .

لقد عرفنا على طول طريق العلم الجامعى التى سلكناها طرازين من الأساتذة لكل منهما فضله بغير شك ولكن لكل منهما منهجا خاصا فى ايصال علمهم الى من يحيط بهم : أما الطراز الأول فهو لأولئك الاساتذة العلماء الذين يقتصرون على أداء واجبهم فى ايصال قدر مطلوب من المعارف لتلاميذهم مجتهدين فى ذلك بقدر ما تعينهم ظروف العمل ، واما الطراز الثانى فهو الذى لا يتجه فقط الى عقول التلاميذ وأذهانهم وانما لشخصياتهم وسلوكهم العلمى والخلقى ايضا ، وربما كان الطراز الأول الذى يفرغ بعد أداء واجبه الى التأليف والكتابة أغزر انتاجا واكثر كتبا ، ولكن الطراز الثانى هو الاعمق اثرا فى نفوس من يتوجهون اليه ، لا من التلاميذ المباشرين فحسب ، بل كذلك من الأصدقاء والزملاء وحتى ممن يتصلون بهم اتصالا غير مباشر . وقد كان الأهوانى من هذا الطراز الثانى الذى يعنى بالتوجيه وبالسلوك العلمى والثقافى أكثر مما يعنى بالتلقين ، والذى نذكر من أمثلته الفذة طه حسين وأحمد أمين وامين الخولى وعباس محمود العقاد طيب الله ثراهم وشوقى ضيف ومحمود شاكر مد الله فى عمرهما .

وعلى الرغم من ان الاهوانى قد اشتغل طوال حياته التى امتدت على طول خمسة وستين عاما

# عبد العزيز الأهواني والتراث

(١٩١٥ ــ ١٩٨٠) بفرع معين من فروع الدراسة تخصص فيه تخصصا دقيقا هو ميدان الدراسات الأندلسية ، فان ذلك لم يمنعه من المشاركة النشيطة فى حياة امتنا الثقافية ، وقد باشر ذلك من مواقع عمل تعددت وتنوعت تنوعا كبيرا: بصفته وكيلا لمعهد الدراسات الاسلامية فى مدريد ، ومستشارا ثقافيا لبلادنا فى الرباط ، ووكيلا لوزارة الثقافة ، ورئيسا لمؤسسة الفنون المسرحية ، وامينا فنيا للشعبة القومية لليونسكو ، هذا فضلا عن عمله الأساسى الذى ظل يزاوله أكثر من ثلاثين سنة أستاذا فى الجامعة .

**ومن هذه المنابر المختلفة التى لم نعدد الا بعض معالمها البارزة استطاع الأهوانى بلسانه وقلمه وجهده الذى لم ينقطع ان يؤثر فى حياتنا الثقافية تأثيرا عميقا لم يترك جانبا من جوانبها. وربما كان أهم تلك المنابر التى باشر الأهوانى منها ذلك التأثير العميق ــ مع انه لم يكن موقع عمل رسمى ــ هو ندوتاه الأسبوعيتان اللتان كان يعقدهما فى داره ، فاتحا ابوابها لكل طارق، فقد كانت هذه الندوات متعة للروح والفكر ، وما أكثر القضايا التى كانت تعالج فيها فى حوار موضوعى كان الأهوانى استاذا فى ادارته وتوجيهه .**

وقد انعكس هذا الحوار أيضا على جهود الأهوانى فى كل مكان ، واصبح سمة تميز عمله دائما ، حتى حينما تضطره ظروف عمله الى التغيب عن مصر ، ففى مدريد كانت له ندوته فى بيته وفى معهد الدراسات الاسلامية هناك ، وفى الرباط كان له لقاء اسبوعى ينظمه فى فندق برج حسان ، وحتى فترات اقامته القصيرة فى سوريا والكويت لم تكن تخلو من ندوات يجتمع فيها اليه صفوة المثقفين فى هذه البلاد .

واذا كان فضل هذه الندوات كبيرا على كل من كانوا يترددون عليها من رجال الفكر والثقافة فانها كانت ايضا حافزا قويا طالما شحذ قلم الاهوانى نفسه واستثاره الى معالجة كثير من القضايا التى كانت تهم أمتنا العربية خلال السنوات الثلاثين الأخيرة ، التى كانت من احفل سنوات تاريخنا المعاصر بالأحداث . وأذكر من هذه القضايا قضية اللقاء بين الحضارات التى كانت دائما هى الشغل الشاغل للأهوانى ، وقضية ازمة اللغة العربية الفصحى فى مجتمع اليوم ، وقضية الوحدة العربية ، ودور المثقف فى مجتمعنا العربى الحديث ، وغير ذلك مما تناوله قلم الأهوانى على صفحات كثير من صحف العالم العربى ومجلاته فى القاهرة وبيروت ودمشق والرباط والجزائر .

**لقد أولى الاهوانى جانبا كبيرا من اهتمامه لقضية المعاصرة فى أدبنا العربى ، ودور الأديب فى بحث مشكلات مجتمعنا المعاصر ، ورسالته فى خدمته ، وكذلك لقضية القومية والوحدة ، ولمكان الآداب الشعبية من ادبنا العربى ، قديما وحديثا ، ولمشكلة الصراع بين الفصحى واللهجات العامية . وكان فى كل ما طرحه من هذه القضايا ناقدا حرا ومفكرا تقدميا بمعنى الكلمة . ولعل ذلك هو ما جعل بعض الباحثين يتصورون أن التراث العربى ومنجزاته لم يكن يحتل من فكر الأهوانى حيزا مرموقا . وكانت السنوات التى امتدت بعد ثورة يولية سنة ١٩٥٢ الى أواسط الستينيات قد شهدت بروز فكرة القومية العربية واشتداد جدل المفكرين حول فلسفتها ومقوماتها . ومن هنا كان بعض المثقفين ينظرون فى شىء من الريبة الى كل دعوة تستحث الباحثين على دراسة مشكلة اللهجات العامية او توجه الاهتمام الى آدابنا الشعبية ، وكان هذا الاهتمام معناه الانسلاخ عن قوميتنا العربية او الاعراض عن تراثنا الثقافى القديم .**

وذلك هو ما يحملنا على ان نختص هذا الموضوع بالبحث ، لندرس فيه مكان التراث القديم من اهتمام عبد العزيز الأهوانى ومن نتاجه الفكرى ، ومدى التفاعل فى فكره بين القديم والحديث .

## ● الاهوانى وبداية اهتمامه بالدراسات الأندلسية :

عبد العزيز الأهوانى من الباحثين الذين عرفوا طريقهم ، وخطوا مستقبل حياتهم العلمية منذ شبابهم المبكر ، فقد استهوته الأندلس منذ ان

كان يدرس فى الجامعة فى أوائل الثلاثينيات . وقد استطعنا ان نتتبع اهتمامه بهذا المجال من دراسات الأدب العربى بفضل سلسلة من ثلاث مقالات نشرها الاهوانى بقلمه فى الصفحة الادبية من جريدة « الشعب » الجزائرية على مدى ثلاثة أسابيع ( ٢و٩و١٦ سبتمبر سنة ١٩٦٦ ) . وكانت هذه المقالات جوابا عن أسئلة توجه بها اليه الأديب والكاتب الجزائرى عبد الله ركيبى . وأودع الأهوانى مقالاته تلك مزيجا من الدراسة العامة للحضارة الأندلسية وتسجيل بعض الذكريات عن شبابه فى الجامعة مما يلقى ضوءا كاشفا على بعض الجوانب من سيرته الذاتية .

ويبدأ الأهوانى حديثه باشارة يتمثل فيها منذ هذه الفترة المبكرة ايمانه بوحدة التراث الثقافى العربى فيقول :

**« ان دراستى للأدب الأندلسى لم تنقلنى من ميدان الى ميدان آخر منفصل عنه ، وانما انتقلت بى الى جانب من نفس الميدان الكبير ، وهو الأدب العربى »**

ويستعيد الأهوانى ذكريات البداية فى الثلاثينات من هذا القرن فيورد هذه الملاحظة الطريفة التى تدل على دقة النظرة وهو يقارن بين ارتباط أدبنا المعاصر بالتراث وارتباط ادب تلك الأيام به :

**« واحب أن اسجل هنا ظاهرة أدبية كانت اكثر وضوحا فى تلك الأيام منها اليوم ، هى أن الأدب العربى الحديث كان وثيق الصلة بالأدب العربى القديم . ذلك أن أدباء الجيل الماضى وان تأثروا بالأدب الأوروبى مترجما أو فى لغاته الاصلية كانوا على حظ كبير من معرفة الأدب العربى القديم . لقد كانوا ممن تخرجوا من المعاهد التى تقوم أصلا على دراسة اللغة العربية والأدب العربى كالأزهر والقضاء الشرعى ودار العلوم . ويكفى فى هذا السياق ان نذكر اسماء المنفلوطى وأحمد امين وزكى مبارك ومصطفى عبد الرازق وامين الخولى وعبد الوهاب عزام وطه حسين ، اذا اقتصرنا على الأدباء المصريين ، بل ان الذين لم يتخرجوا من تلك المعاهد كانوا — بالرغم من نشأتهم الحديثة — على حظ مكين من معرفة التراث العربى أمثال عباس محمود العقاد والمازنى وشكرى وشوقى وحافظ ابراهيم وهيكل وسلامة موسى ، لقد تطور الامر بعد ذلك ولا يزال فى طريقه الى تطور يكاد ينفصل فيه ما بين الأدب العربى القديم والأدب العربى الحديث . وانها لظاهرة جديرة بالدراسة »** .

ثم يحاول الأهوانى التعرف على اسباب هذا التطور وعوامله ، فيرجع ابتعاد الأدب الحديث ( أدب أواخر الستينات ) عن التراث القديم الى النزوع الحالى الى التخصص .. ، وكثرة الترجمة عن اللغات الاجنبية ، وانفتاح التثقيف امام الجماهير العريضة ، فضلا عن التطور الاجتماعى الذى تعرض له المجتمع العربى . كل هذه العوامل أدت الى نتيجة يجملها الأهوانى فيما يلى :

**« كل ذلك جعل عددا غير قليل من الأدباء المعاصرين فى الوطن العربى يبلغون مكان الصدارة فى عالم الكتابة دون ان يشعروا بالحاجة الملحة الى دراسة الأدب العربى القديم أو التعمق فى دراسة اللغة العربية وقواعدها وأساليبها ، خاصة فى مجال الرواية والقصة القصيرة والمسرح ، حيث تعقدت الأساليب الفنية أو التقنية ، وحيث ضعف نصيب الأدب القديم فى المشاركة فى هذا المجال »** .

واذا كانت النتيجة التى طرحها الأهوانى فى حديثه عن تلك الظاهرة واضحة السلبية ، اذ انه لا يسهل تصور اديب يحتل مكان الصدارة فى أدب أمة دون ان يشعر بالحاجة الى التعمق فى دراسة لغته او دراسة تراث ادبه فان الأهوانى كالمعهد به فى أناته ورويته لا يسرع بالادانة ولا يجمح به السخط الى لطم الخدود وشق الجيوب ، وانما ينعم النظر فى الظاهرة متأملا فاحصا ، بل مقدرا ما تحمله من ايجابيات. فالنزوع الى التخصص أمر لا بأس به وان كان من عيوبه أنه لا يولى التكوين الانسانى العام للمثقف ما ينبغى من عناية ، وكثرة الترجمة عن اللغات الأجنبية شىء طيب وان كان من الواجب ايضا ان يراعى الكيف كما يراعى الكم ، وانفتاح التثقيف امام الجماهير العريضة غاية نبيلة وواجب ينبغى على كل مجتمع يسعى للتقدم أن يبذل كل الجهد لادائه ، ولكن السيىء هنا ان ما يكسبه التثقيف والتعليم بصفة عامة فى الاتساع قد يخسره فى العمق وتماسك البناء الثقافى . الأهوانى يوحى بكل ذلك وان كان — كما كان فى حواره دائما — مهذب التعبير هادىء الصوت عزوفا عن الحدة وعلو النبرة .

**وبمثل هذا الهدوء الرصين والبعد عن الانفعال**

**يتحدث الأهوانى عن رحلته الطويلة ورحلة عدد من اترابه الشباب مع الأدب الأندلسى ، فيضع ايدينا أيضا على حقيقة تفسر انصراف كثير من الشبان من زملائه عن الدراسات الاندلسية وهم فى أول الطريق بعد أن استهوتهم واستثارت أخيلتهم . يقول الأهوانى ان الأندلس كان لهـا استهواء وسلطان على نفوس الشباب من دارسى الأدب وقارئيه ، وذلك لأن ضـياع الأندلس وسقوطها بعد ثمانية قرون من حياة مثيرة ونضال مستمر كان يجعل منها فردوسا مفقودا أو يخلع على اهلها نوعـا من البطولة ، ويحيل أرضـها المخضبة بالدماء عالما مسحورا خياليا . غير ان هـذا النزوع الرومانتيكى ــ الـذى يعترف الأهوانى بأنه لم يسـلم من سـيطرته ــ شيء والدراسة العلمية شيء آخر . ومرحلة الانتقال من الرومانتيكية الى العلمية من أخطر المراحـل التى يتعرض لها شباب الدارسين ، وهيمشكلة ينبغى أن يتنبه اليها الاساتذة والعلماء والمشرفون على هذه الدراسات فى وطننا العربى .**

ويختم الأهوانى تأمله لهذه الظاهرة بعبارات نرى فيها خلاصة للسلوك العلمى الذى اخذ به الأهوانى نفسـه طوال حياته : « **فطريق العلم شاق حتى فى الدراسات الأدبية والجمالية ، وانه ليحتـاج الى أدوات كثيرة لابـد من اتقانها والصبر عليها .. وقديما قالوا : « لا يعطيك العلم بعضـه الا اذا اعطيته كلك » ، وهو قول صحيح . ونضيف الى ذلك أن العلم يعطى البهجة والمتعة ولكن ذلك لا يتحقق لمن شغلته مشاكل المـادة العلمية واستغرقته وسيطرت على حواسه وليس فى العلم جاف ورطب ولا حلو ومر ، وانمـا هو الاخلاص والجد الذى يجعـل الجاف نديا والمرحلوا** » .

ولعل هذه الكلمات من اجمـل ما يقراه المرء حول سياسة العلم وما يجب أن يلتزم به الباحث ويقدره من تبعة فى عمله ، واجمل منها أن قائلها لم يعدها من قبيل النصائح النظرية التى يصطنع بعض الناس بها الحكمة ، وانما كانت منهـاج حياة وسلوك ، طبقها الأهوانى أول ما طبقها على نفسه ، وظل مخلصا وفيا لما حدده فيهـا من مبادىء حتى آخر رمق فى حياته .

وقد فطن الأهوانى منذ بداية مسيرته فى مجال الدراسات الأندلسية الى حقيقة على اعظم جانب من الخطر والطـرافة ، هى أن الانـدلس كانت اعظم ميادين اللقاء بين حضارتين : احـداهما اسـلامية عربيـة شرقية تمتـد جنوب البحر المتوسط ، والثانية مسيحية لاتينية غربية تمتد الى الشمال من ذلك البحر . وفى ضوء هـذا التصور طرح الأهوانى قضيتين لا ينبغى أن تغيبا عن ذهن كل باحث فى تاريخ الآداب القديمة . وكان هذا هو الموضوع الذى عالجه الأهوانى فى المقالة الثانية التى كتبها فى جريدة «الشعب» الجزائرية ( فى ٩ سبتمبر ١٩٦٦ ) :

« **أما القضـية الأولى فهى أن التراث القديم كان دائما يعيش فى مسـتويين ، ويتخذ للتعبير عن نفسه أداتين : المستوى المثقف الذى يصـطنع اللغـة [ العربيـة الفصـحى ، والمسـتوى الشـعبى الذى يتخذ ] (١) اللغـة العامية أداة للتعبير . ولئن كانت العناية بتسجيل هذا التراث الشعبى قليلة أو منعدمة ، بحيث لا يجد الباحث الحديث بين يديه نصوصـا منه الا القليل النادر ، لانه كان تراثا شفويا ، فان ذلك لم يمنعـه من أن يتسرب تسربا خفيا أو ظاهرا الى عقول واقلام أصحاب الأدب الكلاسيكى .**

**والقضية الثانية اننا حين نلتمس التقاء الحضارات فى التراث الأدبى لأمة ينبغى أن نتوسـع فى مـدلول الأدب ، أو على الأقـل نتوسـع فى التفتيش عن الآثـار المطلوبة فى مؤلفات أخـرى غير دواوين الشـعر ومجموعات النثر الفنى . وعلينا أن نتأمل كتب التاريخ والجغرافيا والرحلات والنبات والحيوان وغير ذلك ، اذ ان هؤلاء المؤلفين ، أى المؤرخين والجغـرافيين وأمثالهم ، كانوا اقل تزمتا فيما يتصـل بالمفهوم الأدبى ، واقـرب الى التمـاس الطرائف أو الى مخاطبة جمهور أكبر من قراء الشعر والنثر الفنى ، ومن هنا كانوا لا يتحرجون من سرد بعض ما يفيدنا فيمـا نحن بسبيله** » .

ولعل القارىء يرى أننا توسعنا فى اقتطاف هذه الفقرات مما كتبه الأهوانى منذ أربع عشرة سنة ، غير أن الذى حملنـا على ذلك عاملان : اولهما أن هذه العبارات التى خطها قلم الأهوانى تمثل فلسفته الفكرية أصدق تمثيل ، ولاسيما موقفه من التراث بمستوييه اللذين تحدث عنهما : المستوى المثقف والمستوى الشعبى . والثانى أن هذه السلسلة من المقالات التى استعنا بها فيما نحن بصـدده قـد نشرت فى جـريدة يومية جزائرية لم تعد فى متناول القراء والباحثين .

لقد تخرج عبد العزيز الأهوانى من قسم اللغة

العربية بكلية الآداب سنة ١٩٣٨ وكان آنذاك فى الثالثة والعشرين من عمره ، ويظهر انه منذ سنوات دراسته فى الجامعة كان مقبلا على القراءة حول الأندلس ، ولكن اقباله هذا ــ على ما صرح به فى مستهل المقالات التى أشرنا اليها ــ كان من طراز ذلك « النزوع الرومانتيكى » الذى يجعل للاندلس استهواء وسلطانا على نفوس الشبان فى مثل سنه ، ثم لا يلبث بعد ذلك أن ينحسر عند معاناة البحث والاصطدام بحقيقة قلة المادة العلمية عن الأندلس تاريخها وأدبها .

ولم يكن من هذه المادة العلمية فى الثلاثينيات الا عدد بالغ القلة من الكتب المطبوعة ، نذكر منها كتاب « نفح الطيب » للمقرى التلمسانى ؛ و « تاريخ » ابن خلدون ، و « مطمح الانفس » و « قلائد العقيان » لابن خاقان ، كلها فى طبعات سقيمة غير محققة . اما الدراسات فلعل اهمها فى ذلك الوقت كتاب الأستاذ أحمد ضيف «بلاغة العرب فى الأندلس » ( وهو مجموع محاضرات القاها على طلبة الجامعة ) ، وكتب الأستاذ كامل كيلانى .

ولعل هذه القراءات المتواضعة التى لم يكن امام هواة الأدب الأندلسى غيرها هى التى اثارت فى نفس الأهوانى الاهتمام بالأندلس ، ربما زاده اقبالاعليه تلك المحاضرات التى القاها المستشرق الفرنسى ليفى بروفنسال على طلبة الجامعة فى فصل من فصول السنة الجامعية ( سنة ١٩٣٧)، وكانت الجامعة قد دعته للتدريس فيها . واتفق أن المستشرق الفرنسى الذى أصبح بعد ذلك خليفة رينهارت دوزى واكبر مؤرخ للأندلس فى اوربا حمل معه عند زيارته لمصر مجموعة من مخطوطات كتاب « الذخيرة فى محاسن اهل الجزيرة » لابن بسام الشنترينى ( ت ٥٤٢ ) وكان يزمع آنذاك نشر الكتاب فى مدينة ليدن بهولندا . فلما اتى الى مصر عرض عليه أستاذنا الكبير الدكتور طه حسين أن ينشر الكتاب فى مصر ، وان يتم ذلك بالمشاركة بين ليفى بروفنسال ولجنة من قسم اللغة العربية قوامها الأساتذة أحمد امين ومصطفى عبد الرازق وعبد الحميد العبادى وعبد الوهاب عزام وطه حسين .

ويقول الدكتور طه حسين فى الحديث عما دفع بقسم اللغة العربية بكلية الآداب الى الاضطلاع بنشر هذا الكتاب :

**« راى قسم اللغة العربية ان النشاط الأدبى فى مصر الحديثة لم يشمل الأدب العربى فى الأندلس ولم يسع اليه الا فى تردد وعلى استحياء ، فأراد أن يغير من هذه الحال ، وأن يمد نشاط الحياة الأدبية الى هذه الناحية التى لم يبلغها . وراى أن هذا الكتاب قد جمع طائفة ضخمة من أدب الأندلس شعرا ونثرا وتاريخا ، فراى فيه مجموعة صالحة من النصوص الأدبية التى تصلح للدرس ، والتى لعلها ، ان درست ، أن تجلى وجها أو وجوها من الأدب العربى فى بعض بيئاته وفى بعض عصوره . فاقبل على نشره واذاعته راجيا أن يكون ذلك سبيلا الى درسه وتعمقه واستخراج ما يكن من ثمرات العلم » (٢)**

ويضيف الدكتور طه حسين بعد ذلك ان الأستاذ ليفى بروفنسال كلف مع عدد من شباب قسم اللغة العربية بتهيئة نص الكتاب للطبع ، ويذكر من هؤلاء الشباب : محمد عبده عزام وخليل عساكر وبخاطره الشافعى . ثم بعد ان اتصل العمل اشهرا اضيف الى لجنة شباب القسم اثنان من خريجيه هما عبد العزيز الاهوانى وعبد القادر القط . وعلى هؤلاء الشباب وقع عبء العمل كله تقريبا ، لاسيما بعد رحيل الأستاذ بروفنسال الى الجزائر بعد اشتعال الحرب العالمية الثانية .

كان اشتراك الاهوانى فى تحقيق كتاب الذخيرة هو بداية رحلته العلمية فى طريق الدراسات الأندلسية . وهو كما اشار الأهوانى نفسه قبل ذلك بدء الانتقال من مرحلة الاستهواء العاطفى « الرومانتيكى » الى المعاناة العلمية الجادة . ومن الطريف بهذه المناسبة ان نذكر ان الأهوانى كان من بين هؤلاء الشباب الخمسة من خريجى قسم اللغة العربية هو الوحيد الذى قدر له أن يمضى فى شوط الدراسات الأندلسية الى آخره ، أما الأربعة الآخرون فقد تشعبت بهم مسالك البحث العلمى وحقق كل منهم اعمالا رائعة ولكنها بعيدة عن ميدان الأندلس .

على ان الحقيقة التى ينبغى علينا ان نسجلها هى ان اول بواكير جهود الاهوانى فى ميدان الدراسات الاندلسية كان العمل فى تحقيق احدى ذخائر التراث العربى فى الاندلس .

وقد استمر عمل هذه اللجنة التى كان الاهوانى احد اعضائها على طول ست سنوات، استطاعت فى خلالها ان تخرج ثلاثة مجلدات من كتاب « الذخيرة » : القسم الأول فى مجلدين ( بين ١٩٣٩ و ١٩٤٢ ) ثم المجلد الأول من القسم الرابع (١٩٤٥) . ولابد أن هذه التجربة العلمية الأولى فى معاناة تحقيق التراث الأندلسى

كانت من أخصب التجارب التى خاضها الأهوانى ولا بد أنها نبهته الى أنه لا يمكن لأحد العمل فى ميدان الدراسات الأندلسية قبل ان يعرف هذا التراث معـرفة جيـدة ، ثم يسهم فى تحقيق بعضه بعد ان يحسن التسلح بالأدوات العلمية اللازمة لذلك . والى هذا اشار الأهوانى حينما قال فى الحلقـة الأولى من سلسـلة مقـالاته المنشورة فى جريدة « الشعب » الجزائرية :

**« ولابد لكل باحث فى الأدب الأندلسى ان يدفع الضريبة ويسهم فى انتشـال بعض ما تشتمل عليه السفينة الغارقة ».**

لقد دفـع الأهوانى تلك الضريبـة ، ولكن ما عاناه من مشقة الاشتراك فى تحقيق « الذخيرة » عاد عليه بكثير من الخير ، نظن منه توجيه اهتمامه الى ما اشتملت عليه النصوص الاندلسية ، ومن بينها نص « الذخـيرة » من ألفـاظ أعجميـة تنتمى الى ما يسمى « لطينية الأندلس » (٣) .

ولعل هذه الالفاظ هى التى حملت الاهوانى منذ ذلك التاريخ المبكر على الاتصال بالثقافة الاوربية اتصـالا وثيقا وعـلى توجيهـه الى تعلم اللغـة الاسبانية .

**وهكذا يمكن ان نقول ان تجربة العمـل فى « الذخيرة » قد كشفت للأهوانى عن المحـورين اللذين ارتبط بهما عمله فى الدراسات الاندلسية الاول العناية بالتراث والعمل على خدمته وتحقيقه والثانى التنبه الى مسـألة ازدواج اللغـة فى الأندلس ومـا يعنيه ذلك من ضرورة معرفـة اللاتينية والاسـبانية وكل ما يتصـل بهما من ابحاث .**

ولعل مما يصور عناية الأهوانى بالتراث الأندلسى ( وكان معظمه لا يزال مخطوطا ) اننا فى اثناء فحصنا للأوراق والمذكرات التى خلفها المغفور له ـ طيب الله ثراه ـ عثرنا على كراسـة أورد فيها فهرسا مفصلا لكتاب « المطرب من أشعار أهل المغرب » لابن دحية الكلبى ، يقـول فى نهايته :

**« كتبت هذا الفهرس من النسخة التى انتسخها لنفسه صـديقى محمد بن محمد ابن تاويت الطنجى الطالب بكليـة الآداب بالجامعة . وكان قد انتهى من كتابتها فى ٥ أغسطس ١٩٤١ ، وذلك عن الصـورة الفوتوغرافيـة الموجـودة بـدار الكتب المصرية عن نسـخة المتحـف البريطانى المخطوطة . انتهى » . والملاحظـة مؤرخة فى ١٩٤١/١١/١٥ .**

ويلى هذا الفهرس ملاحـظات نقـدية عـلى الكتاب تدل على رسوخ قدم فى معرفة التراث الأندلسى ، واشتملت هذه الكراسة أيضـا على ملاحظات ومواد علمية استخرجها الأهوانى من كتاب خريدة القصر للعماد الاصبهانى ( مصـور دار الكتب ، آداب ٤٢٥٥ ) . وأغلب الظن أن تاريخ تسجيل هذه الملاحظات هو نفس التاريخ السابق اى أواخر سنة ١٩٤١ (٤)

ومن هذا يبدو لنا ان رحلة عبد العزيز الأهوانى مع الدراسات الأندلسـية ـ وهى الرحلة التى اكمل فيها المسـيرة حتى النهاية ، على عكس كثير من زملائه الذين بدءوها معه ثم عـادوا فى اول الطريق ـ انما كانت فى الوقت نفسـه رحـلة مع التراث الأنـدلسى القـديم وخدمـة مخطوطاته ، ومحاولة استصفاء كل ما يستطيع الحصول عليه من مادة تصلح للبحث فى تلك المخطوطات .

وكان على الأهوانى بعد تخرجه أن يبحث عن موضوع يصلح لاعداد رسالة الماجستير ، ويحدثنا هو نفسه فى الحلقة الأولى من سلسلة مقالاته فى الجريدة الجزائرية أنه عزم على أن يتخـذ من المعتمـد بن عباد ملك اشـبيلية فى عصر الطوائف موضـوعا للدراسـة . وكان فى ذلك مسـتجيبا للنزوع الرومانتيسـكى الذى كان يغلب على شباب الدارسين آنذاك ، لا سيما وأن فى حياة هذا الشاعر الملك من تقلب تصاريف الدهر به وانتقاله من عزة الملك الى ذلة الأسر والنفى ما هو كفيل باثارة الخيال ومشاعر العطف وهذا هو ما جعل بعض شعرائنا وادبائنا يقبلون على استيحاء حياة المعتمد بن عبـاد فى كثير من أعمالهم الابداعية أو دراساتهم ، ابتداء من أمير الشعراء شوقى الى على الجارم وعبد الوهاب عزام . غير ان الأهوانى سرعان ما ينصرف عن ذلك ، وكان من الخير انه فعل ، اذ أن عدوله عن اتخاذ المعتمد موضوعا للدراسة انمـا كان ايذانا بالانتقال من مرحلة « الاستهواء العاطفى » الى الدراسة العلمية الجادة بكل ما فيهـا من مشقات ومتع فى الوقت نفسه .

وربمـا اكد هـذا التحول فى تفكير الأهوانى اكتشافه ما تمثله الأندلس فى قضـية اللقـاء الحضارى بين الحضـارة العربيـة الاسـلامية والحضارة الاوروبية المسـيحية . وكان أجلى ما يتمثل فيه هذا اللقاء هو ذلك الفن الشعرى الجديد الذى يرد الى الاندلس فضل ابتكاره ، وهو فن الموشحات . فكان هذا هو الموضوع الجديد الذى آثر الأهوانى ان يتخذه مادة لرسالة

الماجستير ، على الرغم مما كان يكتنفه من صعوبات كثيرة ، نذكر منها قلة المادة ، وضرورة التمكن من كثير من اللغات الأوربية القديمة والحديثة .

**ويحصل الأهوانى على درجة الماجستير فى سنة ١٩٤٧ ، ولكن الشىء الذى له دلالته هو أنه لم ينشر دراسته التى نال بها هذه الدرجة أبدا ، هذا على الرغم من الحاح كثير من أصدقائه عليه بأن يفعل . ومع أن تلك الرسالة عن (( الموشحات الأندلسية )) كانت بالنسبة لما كان يعرفه المثقفون آنذاك فى العالم العربى تمثل اضافة قيمة ، وخطوة واسعة فى طريق الدراسات الأندلسية ، لم يقدم الأهوانى على نشرها .**

**وامتناع الأهوانى عن نشر هذا البحث الذى كان أول مشاركة كبيرة له فى هذا المجال ، يصور جانبا من جوانب شخصيته ، ينبغى الا يغيب عنا عند النظر فى نتاجه ، سواء فى ميادين تحقيق التراث أو التأليف أو الترجمة ، وهو أن الأهوانى لم يكن يقيس عمله بما يراه الناس فيه ، وانما كان له معياره الخاص الذى يطبقه على نفسه فيسرف عليها اسرافا شديدا ، فقد كان يرى أن الأبحاث المتعلقة بالموشحات قد تطورت بعد ذلك تطورا سريعا ، وان المشتغل بهذا المجال فى الدراسات الأندلسية لا مفر له من أن يتابع كل ما يكتب فى هذا الموضوع ولاسيما من قبل المستشرقين الأوربيين ( اذ أن اضافات الباحثين العرب كانت قليلة بل لا تكاد تذكر ) . ولهذا لم تعد رسالة الأهوانى تلك تجد فى نفسه القبول ، فآثر حجبها عن الناس على الرغم من كل ما حاولنا اقناعه به من ان نشرها - فضلا عن قيمتها العلمية التى لا شك فيها - كان مفيدا من الناحية التاريخية ، اذ كانت تصور أقصى ما وصلت اليه معرفة الباحثين حول هذا الموضوع فى العالم العربى على الأقل حتى تاريخ اعدادها .**

لقد كان الأهوانى يرى ان المشتغل بالعلم لا يزداد تعمقا فى الدراسة الا بدا له المزيد مما يجهله . ولا بد ان ايمانه بهذا المبدأ هو الذى حمله على التفكير فى ضرورة السفر الى اسبانيا حتى يكون هناك على الموقع الذى عاش فيه منتجو هذا اللون الأدبى من شعراء الأندلس فضلا عن اتصاله المباشر بدراسات المستشرقين ولا سيما الفرنسيين والاسبان . وكانت هذه الدراسات - المجهولة فى العالم العربى حتى هذا التاريخ - كفيلة بأن تثرى البحث وترفد المعرفة لا حول موضوع الموشحات فحسب ، بل حول التراث الأندلسى كله . وكان يشارك الأهوانى فى هذه العقيدة بعض رواد الدراسات الاندلسية ممن كانوا زملاء وأصدقاء للأهوانى اذكر فى مقدمتهم المؤرخ الكبير الأستاذ الدكتور حسين مؤنس . وكان من ثمرات هذا الاقتناع الذى شاركهم فيه بقوة أستاذنا الدكتور طه حسين أن ولدت فكرة انشاء معهد لمصر فى مدريد ، يكون تحقيقا عمليا لمشاركة العلماء المصريين فى ميدان الدراسات الأندلسية ، وفى مجال تحقيق التراث الأندلسى ونشره بصفة خاصة .

## ● ● الأهوانى فى اسبانيا ( ١٩٤٧ - ١٩٥١ ) :

ويسافر الأهوانى الى اسبانيا بهدف جمع مادة بحثه للدكتوراه . وكان عبد العزيز فى طموحه النبيل ، وايثاره لركوب الصعب من مخاطر البحث ، قد سجل موضوعه للدكتوراه فى ميدان « الأزجال الاندلسية » وهو ميدان اكثر وعورة بكثير من ميدان الدراسات حول الموشحات ، اذ ان هذا الابتكار الأندلسى كان يقوم على اللغة العامية الملحونة التى كان يستخدمها الشعب الأندلسى واذا كانت معرفتنا بالتراث الأندلسى المكتوب بالفصحى قليلة بسبب قلة النصوص وضياع اكثر ذلك التراث، فمعرفتنا بالزجل اقل ، والطرق الى تلمس الحقيقة فيه أكثر التواء وغموضا . ولكن ذلك لم يكن ليثبط عزيمة الأهوانى ، فمضى يخوض هذه المغامرة الفريدة ، وقنع باسبانيا ، على حين كان يستهوى شباب الدارسين آنذاك الرحيل الى انجلترا أو فرنسا . ولم تكن اسبانيا آنذاك ، بعد مضى ثمانى سنوات على نهاية حربها الأهلية المدمرة ، بلدا يستطيب الناس الاقامة فيه . على أن تفانى الأهوانى فى خدمة العلم - ولنذكر مقولته « لا يعطيك العلم بعضه الا اذا اعطيته كلك » - جعله يتسع صدرا لما تضيق به صدور الآخرين ، ويرى الراحة فيما يرى غيره فيه عناء ونصبا .

امتدت اقامة الأهوانى فى اسبانيا اربع سنوات لعلها كانت من أخصب فترات حياته واحفلها بالعمل الجاد الدؤوب وكانت له فى خلال تلك الاقامة ثلاثة شواغل استغرقت كل جهده ووقته : أولها الاعداد لانشاء المعهد المصرى للدراسات الاسلامية فى مدريد ، وكان تصور الأهوانى لتلك المؤسسة - أول واحدة من نوعها لمصر فى الخارج - أن يكون معهدا للبحث العلمى مجهزا بكل ما يتطلبه العمل فيه من قوة بشرية وعدة مادية . وكان الأستاذ الدكتور طه حسين منذ

أن ولى وزارة التعليم ( المعارف ) قد عزم على تحقيق المشروع القديم فعقد اتفاقا مع الحكومة الاسبانية على انشاء المعهد هناك ، واختار له عددا من شباب الخريجين لكى يكونوا نواة للتخصص فى الأندلسيات ، تماما كما فعل قبل ذلك بسنوات حينما الف لجنة من شباب خريجى قسم اللغة العربية لتحقيق كتاب « الذخيرة » ، وكان عبد العزيز الأهوانى هو حلقة الصلة بين المشروعين القديم والجديد . فعهد اليه الدكتور طه حسين بالترتيب لانشاء المعهد وتأثيثه واعداد مكتبته وتزويده بمطبعة عربية واوربية . حتى اذا افتتح المعهد عين الأهوانى اول وكيل له . اما الأمر الثانى الذى كان يشغله فهو التمكن من اللغة الاسبانية ، والتعرف على معاهد البحث وعلى المشتغلين بالدراسات العربية فى اسبانيا وفرنسا وغيرهما من البلاد الأوروبية ، ومتابعة جهود المستشرقين الأوروبيين فى هذا الميدان . وأما الشاغل الثالث للأهوانى فقد كان الاتصال الوثيق بما بقى من التراث العربى فى اسبانيا . وكان دير الاسكوريال هو أهم خزائن الكتب العربية هناك . ورأى الأهوانى أن الانتقال كل يوم من مدريد الى الاسكوريال ( على بعد نحو أربعين كيلو مترا من العاصمة ) سوف يضيع عليه وقتا ثمينا هو احوج اليه . فقرر الاقامة فى الاسكوريال شهورا متوالية . وكانت اقامته هناك فى هذا الدير الموحش البارد الحزين اشبه بخلوة من خلوات المتصوفة ، فقد عكف الأهوانى ساعات متوالية يستقرىء كتب المجموعة العربية هناك واحدا واحدا ، مستصفيا مادة هذه المخطوطات ومسجلا ملاحظاته ومصوبا لأمناء مكتبة الدار كثيرا من المعلومات المسجلة فى فهارسهم ، بل أنه بعد أن انتهى من الكتب المخطوطة هناك انتقل الى فحص الملفات التى جمعت فيها قطع واوراق متناثرة من المخطوطات ، وهى المعروفة باسم « ورق الدشت Legajos » فمضى يجمع منها فى صبر وتؤدة قدرا كبيرا من المعلومات استفاد منه بعد ذلك فى ما نشره من ابحاث . ولم يكتف الأهوانى بالمخطوطات العربية الاسكوريالية ، وانما كان فى أثناء اقاماته فى مدريد يذهب الى مكتبتها الوطنية ، حيث يوجد قدر لا بأس به من المخطوطات العربية ، ولا سيما من تراث مسلمى الأندلس الذين ارغموا على التنصر ( وهم المعروفون بالموريسكيين Moriscos ) ، فاستفاد من هذه المخطوطات مادة جديدة . وكان يقوم من وقت لآخر بزيارات لفرنسا يلتقى خلالها بالمستشرقين الفرنسيين المشتغلين بالأندلسيات مثل ليفى بروفنسال وجورج كولان . وكان لدى هذا المستشرق الأخير نسخة خاصة من كتاب لابن بشرى الغرناطى يعد من أهم مصادر الموشحات الأندلسية ، وكان من حسنات الأهوانى ان نسخ كثيرا من صفحات هذا الكتاب الجليل الذى لم ير النور بعد ، فاستفاد منها فى أبحاثه اللاحقة .

وترتفع مكانة الأهوانى فى أوساط الاستشراق الأوربى حتى ان القائمين على تحرير مجلة « الأندلس » الاسبانية يستكتبونه فيها . وينشر الأهوانى فى المجلد الثالث عشر من هذه المجلة ( سنة ١٩٤٨ ص ١٩ — ٣٣ ) مقالا بعنوان « كتاب المقتطف من أزاهر الطرف لابن سعيد المغربى » ، وقد اضطلع عميد المستشرقين الاسبان اميليو غرسية غومس بترجمة هذا المقال من العربية الى الاسبانية . وتبدو فى هذا المقال خبرة الأهوانى بمخطوطات التراث الأندلسى فى الشرق والغرب ، ومعرفته بقيمة ما فيها من مادة . فالمقال دراسة لهذا الكتاب من كتب ابن سعيد ، ومقارنة بين مخطوطتيه المعروفتين اليوم ، وهما مخطوطة مكتبة رفاعة رافع الطهطاوى فى سوهاج ( المصورة فى دار الكتب المصرية رقم ٩٧٩٧ ) ومخطوطة الاسكوريال ( رقم ٤٥٥ ) . وقد كان اهتمام الأهوانى بهذا الكتاب هو أن الفصل الثانى عشر منه مخصص للموشحات والأزجال ، وأن المادة الواردة فيه حول هذين الفنين هى التى استخدمها ابن خلدون فى مقدمة تاريخه الكبير . ويدلنا هذا المقال على أن الأهوانى حينما ذهب الى اسبانيا كان متزودا بقدر كبير من المعرفة بالتراث الأندلسى المخطوط فى الشرق ، ثم أضاف اليه فى أوربا معرفة جديدة بما احتوته خزائنها من الكتب العربية ، فتكاملت ثقافته التراثية على هذا النحو .

ويعود الأهوانى الى مصر فى سنة ١٩٥١ بعد أن استكمل جمع مادة رسالته للدكتوراه عن « الزجل فى الأندلس » ، وتزود فى أوربا بزاد ثقافى وفير جمع فيه بين علم المستشرقين وأساليبهم فى البحث ، والمعرفة الواعية الدقيقة بما احتوت عليه خزائن كتب العواصم الأوربية من مخطوطات عربية ، ولا سيما مايتصل منها بالأندلس . ولكن الأهوانى لا يتعجل الفراغ من رسالته ، فهو كالعهد به يؤثر الاناة والتثبت، فلا يتقدم برسالته لمناقشتها الا فى سنة ١٩٥٣ . واذا كان الأهوانى قد ابى من قبل أن ينشر رسالته الأولى عن الموشحات فانه فى

هذه المرة كان اكثر ثقة فى عمله ورضا عنه . اذ لم تمض أربع سنوات حتى نشر كتابه « الزجل فى الأندلس » ( ١٩٥٧ ) الذى يمكن عده طبعـة مزيدة منقحة من رسالته للدكتوراه .

**وكأنما كانت حيـاة الأهوانى العلمية منـذ تخرجه من كلية الآداب حتى عودته من اسبانيا الى ارض الوطن هى مرحـلة الجمع والتزود والتمثل لكل ما اقبل يجمعه فى صبر وروية من مواد علمية . اما حياته بعد عودته ونيله اجازة الدكتوراه فقد كانت هى سنوات العطاء الخصب سـواء فى ميـدان التاليف او التدريس او المشاركة فى النشاط الثقافى العام .**

وقد وجه الأهوانى جزءا كبيرا من جهده فى أعماله العلمية التى بدأ فى نشرها منذ سنة ١٩٥٥ وعلى طوال السنوات الخمس والعشرين التالية لخدمة التراث . ولكن علينا أن نذكر مفهوم التراث عند الاهوانى كما سبق ان أوردنا ، وهو ان التراث القديم كان يعيش على مستويين ويتخذ للتعبير عن نفسه أداتين : المسـتوى المثقف الذى يستخدم العربية الفصحى ، والمستوى الشعبى الذى يصطنع العامية . ولم يخل الأهوانى احد هذين المستويين من عنايته ، بل انه كان يؤمن دائما بتكاملهما وخدمة كل منهما للاخر ، وبان الفصل بينهما ليس قاطعا ، فما أكثر ما تشتمل الكتب المؤلفة بالفصحى على عناصر شـعبية عامية ، وما أكثر ما يحدث العكس ، ولهذا فان عملنا هنا يكون على مراعاة التغليب والحكم على وجه التقريب .

**● ● نظرة فى جهود الأهوانى**

**فى خدمة التراث تحقيقـا وتاليفـا :**

لا تقتصر قيمة العمـل الذى اضـطلع به عبد العزيز الأهوانى على جودته وارتفاع مستواه من الناحية العلمية ، ولا على طرافته وجـدته ، وانما هو يضم الى ذلك طرحه لمشكلات ونواح كانت تغيب على كثير من الباحثين ، فكان تنبيهه اليها توجيها لهمم الكثيرين وحثا لهم على علاجها . ومن هنا فان فضله فى هـذا التوجيه لا يقـل قيمة عن فضله فى الكتابة ، لا سيما وان عمله كان نموذجا للدقة والأمانة . وهكـذا أصبح الأهوانى صاحب مدرسة ، وعلى مثاله وبفضل قدوته الطيبة سـار الكثيرون من الباحثين من تلاميذه أو المتاثرين به ، فأثـروا المكتبة العربية بنتاج وفير يقتضى الانصـاف أن يعد الأهوانى قسـيما فيه ورائدا له . وسـوف نحاول أن نعرض فى السطور التالية نماذج لهذه الميادين التى كان الأهوانى رائدا من روادها .

**كتب برامج العلماء فى الأندلس**

**وما يتصل بها من كتب التراجم :**

فى سـنة ١٩٥٥ نشر الأهوانى دراسـتين قيمتين : الأولى بعنوان « كتب برامـج العلمـاء فى الأندلس » ، والحق بهذه الدراسة نشرة محققة لنص برنامج ابن أبى الربيع ( ت ٦٨٨ هـ ) (٦)

اما الدراسة فقد اوضح فيها الكاتب مايعنيه لفظ « البرنامج » الذى استخدمه الأندلسيون مرادفـا للفظ « الفهرسـة » ، وهم يعنون به الكتاب الذى يسـجل فيه العالم ما قراه من مؤلفات فى مختلف العلوم ، ذاكرا عنوان الكتاب، واسم مؤلفه ، والشـيخ الذى قراه عليه ، او تحمله عنه ، وسنده الى المؤلف الاول . فالبرنامج اذن سـجل يكشـف عن المنابع الثقافية التى أرتوى منها العالم ، والاصول التى أعتمد عليها . وهى بذلك تعين الـدارس للمؤلف صـاحب البرنامج على معرفـة الاصـيل والمجلوب من الآراء . وقيمة هذه البرامج انها تبين اى الكتب كان مفضلا عند الدارسين خلال العصور المختلفة وفى البيئات المتعددة وأيها أصبح كتابا مدرسيا، وما هى الكتب الحيـة المتداولة بين الناس . وفيما يتعلق بالاندلس نرى فى هذه الكتب أى الكتب المشرقية التى دخلت الى الاندلس وعلى يد من انتقلت وأيها كان محتكرا للمشارقة وأيهـا كان وقفا على الأندلسيين والمغاربة ، كما اننا نجد فيها حديثا للتلميذ عن أساتذته الذين أخذ عنهم العلم ، فلها اذن قيمة المستند المباشر حول العـلاقات بين التلميذ والأسـتاذ ، وهى علاقات تجـاوز الناحيـة العلميـة الى العـلاقات الانسانية بشكل عام . واصل هذه الكتب يرتد الى علم الحديث ويحتفظ ببعض مصـطلحاته واساليبه وان صار لها بعد ذلك طابع مستقل فريد .

ثم يتحدث الاهوانى عن طرائق هذه الكتب واساليبها فيذكر منها :

طريقة التبويب على أساس الكتب مرتبة حسب موضوعاتها ، وتنتمى الى هذه الطريقة فهرسة ابن خير الاشبيلى ( ت ٥٧٥ ) التى نشرها كوديرا سنة ١٨٨٦ ، وبرنامج ابن مسـعود الخشنى ( ت ٥٤٤ ) الذى بقيت منه أوراق فى مجموعتين من دشت الاسكوريال ، ويشبه هذه الطريقة فى

بلاد الشرق كتاب « المعجم المفهرس » لابن حجر العسقلاني (ت ٨٥٢) . والطريقة الثانية هي أن يسرد المؤلف مروياته من خلال ترجمته للشيوخ الذين تلقى عنهم أو استجازهم ، وينتمي اليها برنامج عبد الحق بن عطية الغرناطي (ت ٥٤١) وبرنامج أبي الحسن الرعيني الاشبيلي (ت ٦٦٦) وفهرسة القاضي عياض بن موسى السبتي (ت ٥٣٨) والطريقة الثالثة تشبه أن يكون تأليفا وتلفيقا بين الطريقتين السابقتين ، فجمع بين سرد المرويات من الكتب وتراجم الشيوخ ، وهي التي ينتمي اليها برنامج ابن أبي الربيع (ت ٦٨٨) وكذلك برنامج محمد بن جابر الوادياشي (ت ٧٤٩) وتقوم على الترجمة المفصلة للشيوخ ، مع الاستطراد الى ذكر أخبارهم ومناقبهم وأخلاقهم ، والاسهاب في ايراد الحكايات والطرائف ، وهو أسلوب يكاد يخرج عن كتب التراجم الى كتب الأمالي . ومن أمثلته برنامج أبي الحسن بن مؤمن (ت ٥٩٨) وهو من الكتب التي لم تصل الينا ولكن ابن عبد الملك المراكشي وصفه لنا وصفا مفصلا في ترجمة مؤلفه .

وفي القسم الثاني من المقال ينشر الأهواني نص برنامج ابن أبي الربيع محققا على أساس نسختين خطيتين ، احداهما في المتحف البريطاني ، والأخرى في الاسكوريال .

**والأهواني في دراسته ونشرته للنص يجول بنا بين عدد كبير من المخطوطات التي تنتمي الى هذا اللون من التأليف ،** على نحو يكشف عن معرفة مستفيضة بالتراث العربي في الشرق والغرب على السواء .

وقد فتح الأهواني بتوجيهه نظر الباحثين الى هذا النوع من التأليف بابا ولجه الكثيرون من بعده . ويكفي أن أشير الى اثنين من جلة الباحثين احسنا الانتفاع من جهده المذكور فاضطلعا بنشر برنامجين من برامج العلماء . أولهما الباحث التونسي الأستاذ ابراهيم شبوح الذي نشر في دمشق (سنة ١٩٦٢) « برنامج شيوخ الرعيني الاشبيلي » ، والثاني هو المستشرق الاسباني خوسيه ماريا فورنياس الذي أعد للنشر
برنامج ابن جابر الوادياشي مع ترجمة الى الاسبانية ودراسة مفصلة (مجلة الأندلس ، المجلد الثامن والثلاثين ، سنة ١٩٧٣ ، ص ١ - ٦٧ والمجلد التاسع والثلاثين ، سنة ١٩٧٤ ص ٣٠١ - ٣٦١) ، بل ان تأثير دراسة الأهواني امتد الى الاهتمام بكتب البرامج او المشيخات في الشرق ، وكان من ثمرات هذا الاهتمام نشر الباحث التونسي محمد محفوظ « مشيخة ابن الجوزي » (بيروت ١٩٨٠) .

واما الدراسة الثانية التي نشرها الأهواني في نفس تلك السنة فهي مقاله « مخطوطان جديدان من صلة الصلة لابن الزبير والذيل والتكملة لابن عبد الملك » (٧)

ويعود الأهواني في هذا المقال للتعريف بمخطوطتين جديدتين لكتابين من أجل كتب التراجم : الاولى هي مخطوطة المكتبة التيمورية (تاريخ ٨٥٠) من كتاب « صلة الصلة » لأبي جعفر أحمد بن ابراهيم بن الزبير (عاش بين سنتي ٦٢٧ و ٧٠٨) والثانية هي مخطوطة دار الكتب المصرية (مجموعة حليم) رقم ٦١ تاريخ ، وهي تتألف من مجلد واحد هو الجزء الخامس من كتاب « الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة » لمحمد بن محمد بن عبد الملك المراكشي .

وكتاب « صلة الصلة » كان قد نشر ليفي بروفنسال سنة ١٩٣٨ في الرباط قطعة منه على أساس مخطوطة في الخزانة الكتانية بفاس . غير ان الأهواني اكتشف بعد ذلك هذه النسخة القاهرية الجديدة التي لم يعرفها بروكلمان ولا ناشر الكتاب ليفي بروفنسال ، اذ ان طبع فهرس المكتبة التيمورية لم يكمل بعد . وقد قارن الأهواني بين طبعة ليفي بروفنسال وهذه النسخة المخطوطة وأوضح أن مخطوطة القاهرة تشتمل على أكثر من ضعف ما نشره المستشرق الفرنسي ، مما يجعل لهذه النسخة قيمة كبرى . ومع أن مقال الأهواني صدر منذ خمس وعشرين سنة فانه لم يستجب أحد حتى الآن للدعوة التي وجهها الأهواني لاصدار نشرة جديدة من الكتاب اعتمادا على هذه المخطوطة الجديدة .

واما مخطوطة ابن عبد الملك فقد بين الكاتب خطر كتاب « الذيل والتكملة » ونوه بنسخه المخطوطة المفرقة بين الاسكوريال والمكتبة الوطنية بباريس والمتحف البريطاني وخزانة القرويين بفاس . وهو بعد ذلك يصف هذه النسخ وصفا مفصلا ويقارن بينها ، ويشير الى خلط العلماء المحدثين وأخطائهم في الحديث عن ابن عبد الملك ، ويقطع الطريق على كل تلك الأوهام بنشره ترجمة ابن عبد الملك التي وردت في كتاب أستاذه ابن الزبير ، ويتبين من هذه الترجمة أنه توفي سنة ٧٠٣ في مدينة تلمسان .

ويختم الأهواني دراسته بتأمل لكتب التراجم فيلاحظ أنه كان هناك أسلوبان في هذه الكتب : أسلوب يكتفي فيه بالترجمة المختصرة أي ذكر

الميلاد والوفاة وأسماء الشيوخ وعناوين الكتب المؤلفة ، ويمثل هذه الطريقة ابن الفرضى وابن بشكوال وابن الزبير . والطريقة الثانية أكثر طموحا ، اذ هى تأتى بمادة وفيرة من الأخبار والمختارات الشعرية والرسائل ، مما يجعل الكتاب يبدو وكأنه كتاب مختارات أدبية لا كتاب تراجم . وخير من يمثل هذه الطريقة هو ابن عبد الملك نفسه ، وهو ما يعطى قيمة كبرى لكتابه ، لما فيه من التفصيل وكثرة الفوائد .

ويلاحظ أن دعوة الأهوانى لنشر الكتاب لقيت بعد ذلك آذانا مصغية ، فقد توفر على هذا الكتاب تلميذان من تلاميذ الأهوانى هما الدكتور احسان عباس و محمد بن شريفه ، فنشرا الأجزاء الباقية منه فيما بين سنتى ١٩٦٣ و ١٩٧٤ .

وقد كان من ثمرات تنقيب الأهوانى الطويل فى مخطوطات التراث الأندلسى أنه نبه الى قيمة بعض الكتب النادرة وأهميتها فى الكشف عن جوانب غامضة أو غير معروفة فى التاريخ الاندلسى . ونضرب لذلك مثلا بمقاله فى مجلة معهد المخطوطات أيضا حول « مسائل ابن رشد » (٨) وهو كتاب يضم مجموعة من فتاوى أبى الوليد محمد بن أحمد بن رشد ( عاش بين سنتى ٤٥٠ و ٥٢٠ ) ، وهو جد سميه الفيلسوف المشهور . وكتاب « المسائل » مخطوط فى المكتبة الأهلية بباريس . وكان الأهوانى قد فحص هذا الكتاب وانتهى من ذلك الى أنه على الرغم من موضوعه الذى قد لا يغرى الباحثين فى التاريخ فانه حافل بالنصوص التى تخدم الباحث فى مختلف جوانب الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية . ويورد شاهدا على ذلك بعض نصوصه ومنها ما يتعلق ببناء سور مدينة باغه Priego وبمشاكل التجارة بين الأندلس وقشتالة ، وبزوجة الأمير المرابطى تميم بن يوسف ابن تاشفين ، وباستفتاء أمير المسلمين على ابن يوسف بن تاشفين اياه حول بعض الأئمة الذين خاضوا فى علم الكلام مثل أبى الحسن الأشعرى وأبى اسحاق الاسفراييني وأبى بكر الباقلانى وأبى الوليد الباجى . ولفتوى ابن رشد حول هذا الموضوع قيمة خاصة ، لأننا نعرف ما باشره فكر الأشعرية على محمد بن تومرت مؤسس دولة الموحدين التى أعلنت الثورة على المرابطين الذين عاش فى كنفهم ابن رشد وكان مستشارا لأمرائهم .

ويلحق باهتمام الأهوانى بالتراث الأندلسى المكتوب بالفصحى تتبعه لنشر ذخائره ونقده لها . ولعل من أجمل نماذج ذلك الحوار الطريف الذى دار بينه وبين أستاذنا الدكتور شوقى ضيف حول نشرته وتحقيقه لكتاب « المغرب فى حلى المغرب » لابن سعيد المغربى . (٩) وهو حوار التزم فيه الجانبان بسياسة العلم الحقة ، فكان مقالا العالمين الجليلين مثالا للموضوعية وأدب الحوار .

ونختتم هذه النماذج التى تصور لنا اهتمام الأهوانى بنشر التراث الأندلسى وتحقيق ذخائره بالجهد الذى قام به فى اخراج كتاب « نصوص عن الاندلس : من جغرافية العذرى » (١٠) وصاحب الكتاب احمد بن عمر بن انس العذرى المعروف بابن الدلائى ، محدث معروف ولد سنة ٣٩٣ ورحل الى الشرق حيث جاور بمكة اعواما ثم عاد الى الأندلس وتوفى سنة ٤٧٨ . والغريب انه مع اشتغاله بعلم الحديث فان هذه القطعة من مؤلفه الجغرافى هى البقية الوحيدة الباقية من كتبه . أما المخطوط الوحيد الذى اعتمد عليه الأهوانى فى النشر فقد كان أصله فى احدى المكتبات الخاصة فى مدينة القدس (رد الله غربتها!) وكان الأستاذ رشاد عبد المطلب — رحمه الله — قد عثر عليه هناك فى احدى بعثات معهد المخطوطات بالجامعة العربية ، فصوره . وقد كان اكتشاف الأهوانى لهذا المخطوط واضطلاعه بتحقيقه من أجل أعمال خدمة التراث الأندلسى ، مع أن ما وصل من الكتاب فى مخطوطته القدسية لا يتجاوز نحو عشره فيما يقدر الأهوانى . ذلك انه اشتمل على وصف لبعض كور الأندلس ، متحدثا بالتفصيل عن مدنها ، والمسافات فيما بينها ، وما تميزت به كل مدينة من خصائص و « عجائب » ، فضلا عن النقول الطويلة التى يوردها عن كتب بعض المؤرخين المتقدمين ممن فقدت مؤلفاتهم مثل آل الرازى ، مما يجعل معظم مادة الكتاب جديدة تماما . ولا تقل قيمة عن النص نفسه الحواشى التى أضافها الاهوانى والحقها به ، وهى تبلغ نصف الكتاب ، وقد تعقب النص فيها سطرا سطرا فقابل فيها أسماء المواضع والأعلام التاريخية على المصادر التاريخية الجغرافية السابقة ، قديمة وحديثة ، عربية واسبانية ، اسلامية ومسيحية ، على نحو يكشف عن غزارة العلم ، وحرص على التثبت وأناة فى العمل ، مما يجعل هذا الكتاب نموذجا لما ينبغى أن يكون عليه التحقيق العلمى السليم .

ويكفى ان نشير الى أن هذا الكتاب منذ صدوره قد أثار اهتمام المستشرقين الاسبان بصورة لم يثرها اى كتاب آخر خلال السنوات الأخيرة ، فتسابقوا الى ترجمته واستصفاء

مادته ، حتى ان هناك سبعة من الباحثين الاسبان عمل كل منهم على الانفراد بأحد فصوله لدراسته وترتيب ما احتوى عليه من مادة علمية . وقد نشرت بعض هذه الترجمات والدراسات، واهمها ما قام به الدكتور فرناندو دى لاجرانخا Fernando de la Granja استاذ الأدب العربى فى جامعة مدريد ، والدكتور سيكودى لوثينا Seco de Lucena الأستاذ الراحل بجامعة غرناطة ومدير مدرسة الأبحاث العربية بها . وما زالت بعض الترجمات الأخرى التى قام بها باحثون آخرون فى طريقها الى النشر .

ويبقى بعد ذلك عمل الأهوانى فى خدمة التراث الأندلسى الذى ينتمى الى ما سماه فى تصنيفه الذى أسلفنا الاشارة اليه بالمستوى الشعبى ، وهو ما توفر عليه الأهوانى منذ أن سجل رسالته الأولى للماجستير حول موضوع « الموشحات الأندلسية » بعد تخرجه من الكلية فى سنة ١٩٣٨ . وقد رأينا كيف واصل الأهوانى مسيرته فى دراسة الفن الشعرى الشعبى الأندلسى ، فمضى يدرس بعد ذلك فنا أكثر امعانا فى الشعبية وهو الأزجال ، فكان « الزجل فى الأندلس » موضوع رسالته للدكتوراه ، ثم موضوع كتابه الرائد الذى اخرجه فى سنة ١٩٥٧ . وعكف منذ ذلك الوقت على ديوان ابن قزمان الذى كان ينوى أن يخرجه بعد خدمته وتحقيقه بالأسلوب الذى جرى عليه فى خدمة النصوص الأندلسية .

على أننا قبل أن نتحدث عن رحلة الأهوانى الطويلة مع ابن قزمان نود ان ننوه بعملين رئيسيين سد بهما الأهوانى فراغا كبيرا فى مجال خدمة التراث الشعبى الأندلسى .

الأول اهتمامه بالجانب اللغوى ، اذ تتبع الأهوانى فى عنايته باللغة الملحونة كل ما كتبه الأندلسيون أو المغاربة فى موضوع « لحن العامة » . ومن الواضح أن اهتمام الأهوانى بهذا الموضوع كان امتدادا وثمرة لاهتمامه بالموشحات والأزجال ، اذ كانت قواعد النظم فى هذين الفنين تقضى بأن يكون الجزء الأخير من الموشحة ( وهو المعروف بالخرجة ) ويكون الزجل كله بلغة عامية ملحونة .

وفى هذا المجال نشر الأهوانى دراسته « الفاظ مغربية من كتاب ابن هشام فى لحن العامه » (١١) وابن هشام هو محمد بن احمد بن هشام الاشبيلى نزيل سبتة ، وهو لغوى نحوى عاش بين الأندلس والمغرب وتوفى سنة ٥٧٧ . وعنوان كتابه الذى اختصه الأهوانى بالدراسة هو « المدخل الى تقويم اللسان وتعليم البيان » . ويرد له عنوان آخر هو « الرد على الزبيدى فى لحن العوام » (١٢) .

والكتاب كما بين الأهوانى فى تقديمه للنص حلقة من سلسلة من الكتب كان هدفها تسجيل ما غيرته العامة بألسنتها من الألفاظ العربية ، وهى تقدم صورة للاستخدام العامى للغة ، وتطلعنا على الجانب اللغوى لحياة الشعب فى احدى البيئات العربية الاسلامية . ومن هنا أتت أهمية أمثال هذه الكتب ، لأن الوثائق حول هذا الجانب قليلة بالقياس الى كثرة ما كتبه المؤلفون بالعربية الفصحى . وقد بدأت هذه السلسلة فى الأندلس بكتاب الزبيدى الاشبيلى ( ت ٣٧٩ ) « لحن العامة » ، وكان منها أيضا كتاب « تثقيف اللسان وتلقيح الجنان » لابن مكى الصقلى ( ت ٥٠١ ) ، وكان من أهداف ابن هشام فى كتابه الرد على المؤلفين السابقين وبيان ما اعتقد انهما وهما فيه .

وقد قدم الأهوانى للنص بدراسة مفصلة درس فيها هذا اللون من التأليف فى الغرب الاسلامى ، وحدد مفهومى العامة واللحن ، ثم وضح الأساس الذى التزم به فى اختيار مجموعة من الألفاظ التى أوردها ابن هشام ، وقد صنف هذه المجموعة فى قسمين : ألفاظ أعجمية دخلت من اللغات المحلية فى الأندلس ، وألفاظ عربية اكتسبت معنى جديدا فى البيئة الأندلسية . ورجع الاهوانى فى التحقيق والدراسة الى عدد كبير من المعاجم القديمة ، وكان من أكثرها فائدة المعجم الاسبانى العربى الذى وضعه بدرو دى ألكلا ( بطرس القلعى ) Pedro de Alcalà ( طبعة جوتنجن الثانية سنة ١٨٨٣ ) والمعجم المجهول المؤلف الذى نشره سكياباريللى ( فى فلورنسا سنة ١٨٧١ ) فضلا عن عدد كبير من الدراسات التى قام بها الأوربيون حول هذا الموضوع .

وكان الأهوانى أيضا فى هذا الميدان رائدا ، اذ انه شق طريقا جديدا فى ميدان الدراسات اللغوية ، ووجه عناية الباحثين الى هذا الميدان من ميادين الدراسات الأندلسية والمغربية . وأكتفى بأن أذكر من ثمرات جهود الأهوانى ما قام به اللغوى المتمكن الصديق الدكتور عبد العزيز مطر من أعمال واصل بها مسيرة الأهوانى ، وكان من بينها نشره لكتاب « لحن العامة » لأبى بكر محمد بن الحسن الزبيدى ( الكويت ١٩٦٨ ) وهو يتناول عامية الأندلس فى القرن الرابع الهجرى ، و « تثقيف اللسان » لابن مكى الصقلى ( القاهرة ١٩٦٦ ) وهو حول عامية أهل صقلية

فى القرن الخامس ، و « تقويم اللسان » لابن الجوزى ( القاهرة ١٩٦٦ ) وموضوعه عامية أهل بغداد فى القرن السادس ، ثم دراسته الجامعة « لحن العامة فى ضوء الدراسات اللغوية الحديثة » ( القاهرة ١٩٦٦ ) .

أما العمل الآخر الذى اضطلع به الأهوانى وكان فيه رائدا كذلك فى ميدان دراسة التراث الشعبى فهو البحث الطويل الذى نشره بعنوان « أمثال العامة فى الاندلس » ( ١٣ ) والبحث مقسم الى قسمين : دراسة حول الأمثال وأنواعها وتمثيلها للثقافة الشعبية ، مع عناية خاصة بالأمثال العامية الملحونة ، ولنموذج من أعظم نماذجها فى الأندلس ، وهو الفصل الخاص بأمثال العامة من كتاب ابن عاصم الغرناطى « حدائق الأزاهر » ، وذلك بعد تتبع ما ورد من أمثال العامة فى كتاب « العقد » لابن عبد ربه ، وفى « تقويم اللسان » لابن هشام اللخمى ، وفى ديوان ابن قزمان . ثم عقد الأهوانى مقارنة طريفة بين أمثال ابن عاصم ( عاش بين سنتى ٧٦٠ و ٨٢٩ ومجموعة الأمثال التى جمعها كاتب اسبانى معاصر لأديبنا الغرناطى هو المركيز دى سنتلانا ( عاش بين سنتى ٧٩٩ و ٨٦٠ ) . وقد انتهى الأهوانى من هذه الدراسة المقارنة الى أن هناك كثيرا من الأمثال الاسبانية تكاد تكون ترجمة حرفية لأضرابها الغرناطية ، وهو أمر تفسره الصلات الوثيقة التى كانت قائمة خلال القرن التاسع ( الخامس عشر الميلادى ) بين قشتالة المسيحية وغرناطة الاسلامية . وأما القسم الثانى من الدراسة فقد نشر فيه الأهوانى مجموعة أمثال ابن هشام اللخمى عن كتاب « تقويم اللسان » فى مخطوطتيه المحفوظتين فى الاسكوريال ، ثم الحديقة الخامسة فى أمثال العامة وحكمها من كتاب ابن عاصم حسب عدد كبير من المخطوطات فى دار الكتب بالقاهرة والمكتبة الأهلية فى باريس ومكتبة الاسكوريال ومكتبة المجمع التاريخى الملكى بمدريد ومكتبة المتحف البريطانى .

**وبهذا البحث الجليل فتح الأهوانى من جديد آفاقا واسعة تثرى الثقافة العربية واللون الشعبى منها بصفة خاصة ، فتعددت الدراسات المتعلقة بالأمثال ، ونشرات المجموعات المعروفة من قبل منها بعد ان كان العلماء ينظرون اليها فى غير قليل من الاحتقار وعدم المبالاة .**

وقد كان من أجل ثمرات هذه العناية بذلك اللون من ألوان الثقافة الشعبية ما قام به بعض تلاميذ الأهوانى من مواصلة مسيرته فى هذا المجال ، فقد قام تلميذه المغربى الدكتور محمد ابن شريفة بتحقيق مجموعة الأمثال العامية لأبى يحيى عبيد الله بن أحمد الزجالى القرطبى ( عاش بين سنتى ٦١٧ و ٦٩٤ ) ، وهى مستخرجة من كتابه « رى الأوام ومرعى السوام فى نكت الخواص والعوام » ، واتخذ الباحث المغربى من هذه المجموعة ومن دراسته حولها موضوعا لرسالة الدكتوراه التى أعدها مع الأهوانى نفسه . ونوقشت هذه الرسالة فى سنة ١٩٦٨ ، ثم نشر القسم الثانى منها وهو نص مجموعة الأمثال المذكورة فى الرباط سنة ١٩٧١ كذلك لفت عمل الأهوانى نظر المستشرق الاسبانى اميليو غرسية غومس الى هذا الميدان الذى ظل بعيدا عن دائرة الضوء . فكان أن خصص له عددا من المقالات نشرها تباعا فى مجلة « الأندلس » بعنوان « نحو جمع ديوان للأمثال الأندلسية » . وظهرت الحلقة الأولى من هذه المقالات فى المجلة المذكورة ( المجلد الخامس والثلاثين – سنة ١٩٧٠ الجزء الأول ص ١ – ٦٨ ) وهى بعنوان « أمثال ابن هشام اللخمى » ، وقد اعتمد فى ترجمته ودراسته النص الذى قدمه عبد العزيز الأهوانى فى عمله الذى أشرنا اليه ، وكانت الحلقة الثانية التى ظهرت فى نفس المجلد من مجلة الأندلس ( الجزء الثانى ص ٢٤١ – ٣١٤ ) ترجمة لمجموعة ابن عاصم الغرناطى ، والحلقة الثالثة فى المجلد السادس والثلاثين ( الجزء الثانى سنة ١٩٧١ – ٢٢٥ – ٣٢٦ ) حول مجموعة من الأمثال الشعرية لابن شرف القيروانى ، مأخوذة من مخطوطة مغربية قديمة ، والحلقة الرابعة فى المجلد السابع والثلاثين ( الجزء الأول – سنة ١٩٧٢ ص ١ – ٧٥ ) حول مجموعة الأمثال المسجوعة لأبى عثمان سعد بن أحمد بن ليون التجيبى المروى ( عاش بين سنتى ٦٨١ و ٧٥٠ ) ، والحلقة الخامسة حول الأمثال الواردة فى كتاب « العقد » لابن عبد ربه وحول سوابقها من أمثال أكثم بن صيفى وبزرجمهر ( المجلد السابق نفسه ، الجزء الثانى ص ٢٤٩ – ٣٢٣ ) .

وهكذا نرى كيف فجر الأهوانى الاهتمام بهذا الموضوع بين الباحثين العرب والأوربيين على السواء .

وقد تركنا الى النهاية العمل الأكبر الذى انقطع له الأهوانى فى خدمة التراث الشعبى منذ اشتغاله بالدراسات الأندلسية حتى وفاته ، وهو ديوان الزجال القرطبى ابن قزمان . غير ان هذا العمل العظيم أصبح « سيمفونية الأهوانى التى لم تتم » ، فقد كان يعد العدة لتحقيقه واصدار دراسة مطولة عنه ، غير انه بطبيعته المتأنية التى

تعرف كيف تعطى لكل شيء حقه لم يتعجل نشره وكان يعرف ان المستشرق الاسباني غرسيه غومس يعمل فيه كذلك ، الا ان ذلك لم يدفعه أبدا الى اخراجه بغية السبق العلمي ، ولو امتد العمــر بالأهواني لكان تحقيقه ودراسته لابن قزمـــان أعظم منجزاته العلمية على الاطلاق • ولكن للقدر حكما يفوت به كل تدابير البشر •

وكان ان أخــرج غرسيه غومس طبعته لديوان ابن قزمان فى مدريد سنة ١٩٧٢ فى ثلاثة مجلدات تحت عنوان غريب فى طموحه هو Todo Ben Quzman (١٤) ( ومعناه « كل ما يتعلق بابن قزمان » ) • ولم يتأثر الأهواني بذلك ولم يأس عليه ، بل مضى فى طريقه معدا عدته لاستكمال نشرته هو للديوان وان لم يعن ذلك عزوفا عن النظر فى عمل غرسيه غومس ومحاولة تقويمه •

وكان من ثمرات هذا النظر ذلك الجدل الطريف الذى دار بين العالمين حول ديوان ابن قزمان ، وهو من أخصب المساجلات العلمية التى تابعناها خلال السنوات الأخيرة •

بدأ الأهواني منذ سنة ١٩٧٣ نشر سلسلة من المقالات بعنوان « على هامش ديوان ابن قزمان » صدر له منها ثلاث على صفحات مجلة المعهـــد المصرى للدراسات الاسلامية فى مدريد : الأولى فى المجلد السابع عشر ( ١٩٧٢ ـ ١٩٧٣ ) ص ١٨٣ ـ ٢٤٥ ، والثانية فى المجلد الثامن عشر ( ١٩٧٤ ـ ١٩٧٥ ) ص ١٧ ـ ٧٧ ، والثالثة فى المجلد التاسع عشر ( ١٩٧٦ ـ ١٩٧٨ ) ص ٢١ ـ ٦٠ • وكان من الطبيعى أن يكون أول الناس متابعة لهذه المقالات وأكثرهم اهتماما بما تضمنته من ملاحظات هو الأســتاذ غرسيه غومس نفسه ، فرد على نقد الأهواني بثلاث مقالات أيضا نشرت فى مجلة الأندلس : الأولى فى المجلد الثـــامن والثلاثين سنة ١٩٧٣ الجزء الثـــانى ص ٢٤٩ ـ ٣١٨ ، والثانية فى المجلد الحادى والأربعين ، سنة ١٩٧٦ ، الجزء الثانى ص ٢٤١ ـ ٣٣٨ ، والثالثة فى المجلد الثالث والأربعين ، ســـنة ١٩٧٨ ، الجزء الثانى ص ٢٤٥ ـ ٣٠٢ •

ولا يتسع هذا المجال لعرض الحوار الذى دار بين الأهواني ورسيله الاسباني والذى يضم بين دفتيه نحو أربعمائة صفحة ، وانما أود أن أشير بصفة خاصة الى ظاهرة جديرة بالتسجيل : هى ان الديوان ملىء بالألفاظ التى لم تعجم مما جعلها تحتمل أكثر من قراءة ، والزجل كما نعرف مكتوب بعامية الأندلس التى اختلطت بها كلمات كثيرة بعجمية هذه البلاد ، أى باللاتينية الدارجة • وكثير من المواضع التى اعترض فيها الأهواني على غرسية غومس كانت حول ألفــاظ أراد غرســيه غومس أن يؤولها على أساس ان الكلمات عربية بينما رأى الأهواني انها عجمية • وهذه ظاهرة طريفة لما فيها من المفارقة ، كما سجل ذلك غرسيه غومس فى مقالته الأولى ( ص ٢٥١ وما بعدها ) وهى تدل على مدى تمكن الأهواني من الاحـــاطة بظاهرة الازدواج اللغوى فى الأندلس ، ومن معرفة اللاتينية ومشتقاتها فى اللغات الأوربيـــــة الحديثة •

ومن ناحية أخرى نشير إلى ان اهتمام الأهواني بالزجل الأندلسى أنتج لنا حركة مثمرة فى ميدان الأبحاث الجامعية ، فقد وجه كثيرا من تلاميذه لدراسة هذا التراث الشعبى ، أذكر منهم الدكتور رضا محسن القريشى ، الذى نشر بتوجيه منه كتاب « بلوغ الأمل فى فن الزجل » لابن حجــة الحموى ( دمشق ١٩٧٤ ) ثم دراسته عن الزجل فى المشرق ( بغداد ١٩٧٧ ) ، وكانت آخــــر الرسائل التى أشرف عليها الأهواني رســـالة ماجستير تقدم بها السيد يسرى العزب حـــول « بيرم التونسى وأزجاله » •

**●● وبعد ، فقد كان الأهواني رحمـــه الله وأحسن مثواه أمة وحده ، بذل نفسه ومـــاله وراحته من أجل خدمة العلم ، عملا بمقولته هو « لا يعطيك العلم بعضه الا اذا أعطيته كلك » • وقد أعطى الأهواني نفسه كلها للعلم ، وأعطاه العلم لقاء ذلك مجدا خالدا وذكرا طيبا ومــودة صادقة فى نفوس كل من عرفه ، لا يبلى جدتهـا الزمن • وأولى الأهواني التراث العربى قديمــه وحديثه ، معربة وملحونة ، أعظم الجهود ، فحق لاسمه أن يسجل معلما مضيئا مشرقا فى أعـــلى مكان من هذا التراث •**

## هوامش

(١) من الواضح أنه سقطت كلمات من المقال أثناء الطبع ، وقد أكملنا هذا السقط بما يرى بين الحاصرتين ، واذا لم تكن هذه هى الكلمات التى قصد اليها الأهوانى فلابد أنها لا تخرج عما أثبتنا .

(٢) مقدمة كتاب « الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة » لابن بسام ، بقلم الدكتور طه حسين ، مطبوعات كلية الآداب بجامعة القاهرة ، المطبوع رقم ٢٦ ، سنة ١٣٥٨/١٩٣٩ ، المجلد الأول من القسم الأول ص ج ـ د .

(٣) فى معرض حديث ابن بسام فى ترجمته للأديب الشاعر أبى عبد الله بن السراج المالقى شاعر بنى جمود يورد أبياتا لهذا الأديب يقول فى أولها :

ان كنت تبقى على عرس البوافين

فأنت عندى مجنون المجانين

ويقول محققو الذخيرة فى التعليق على هذا البيت ( القسم الأول ، المجلد الثانى ص ٣٦٦ حاشية ١ ) : « فى الأصول بالقاف (البواقين) ولعلها من الكلمة الاسبانية Bufon بمعنى المهرج » . وهو تعليق صحيح نظن أن الفضل فيه يرجع للأهوانى ، وهو دليل على أنه شرع فى تعلم اللغة الاسبانية منذ هذا التاريخ وقبل أن تتاح له فرصة الرحيل الى أسبانيا .

(٤) أدين بالاطلاع على هذه الكراسة وعلى غيرها من مواد البحث التى خلفها المرحوم الدكتور الأهوانى بعد وفاته للصديق الكريم الأستاذ الدكتور عبد المحسن بدر ، فله على ذلك خالص الشكر والاعتراف بالجميل .

(٥) كانت مكتبة دير الاسكوريال قد تعرضت لحريق شديد أتى على كثير من مخطوطاتها العربية ، ولكن بقايا وأوراق من هذه المخطوطات جمعت بعد ذلك ووضعت بغير ترتيب فى عدد كبير من الحوافظ ، هى التى عرفت هناك باسم « أوراق الدشت » التى نشير اليها فى هذا الموضع .

(٦) نشرت هذه الدراسة فى مجلة معهد المخطوطات العربية ، المجلد الأول ( الجزء الأول مايو ١٩٥٥ ) ص ٩١ ـ ١٢٠ ، والجزء الثانى ( نوفمبر ١٩٥٥ ) ص ٢٥٢ ـ ٢٧١ .

(٧) نشرت هذه المقالة فى صحيفة المعهد المصرى للدراسات الاسلامية فى مدريد ، المجلد الثالث ١٩٥٥ ص ١ ـ ١٦

(٨) مجلة معهد المخطوطات ، المجلد الرابع ، الجزء الأول مايو ١٩٥٨ ص ٧٣

(٩) نشر الأهوانى نقده المذكور فى مجلة معهد المخطوطات ، المجلد الأول ، الجزء الثانى (نوفمبر ١٩٥٥) ص ٣١١ ، ونشر الدكتور شوقى ضيف رده على هذا النقد فى نفس المجلة ، المجلد الثانى ، الجزء الثانى ( نوفمبر ١٩٥٦ ) ص ٣٧٧

(١٠) عنوان الكتاب « نصوص عن الأندلس من كتاب ترصيع الأخبار وتنويع الآثار ، والبستان فى غرائب البلدان ، والمسالك الى جميع الممالك » ، من منشورات معهد الدراسات الاسلامية فى مدريد ، ١٩٦٥

(١١) مجلة معهد المخطوطات العربية ، المجلد الثالث ، الجزء الأول ( مايو ١٩٥٧ ) ص ١٢٧ ـ ١٥٧ ، والجزء الثانى ( نوفمبر ١٩٥٧ ) ص ٢٥٨ ـ ٣٢١

(١٢) الأول هو عنوان مخطوطة الاسكوريال رقم ٩٩ والثانى هو عنوان مخطوطة الاسكوريال أيضا رقم ٤٦

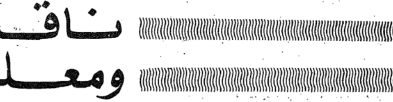
(١٣) فى المجلد التذكارى المهدى « الى طه حسين فى عيد ميلاده السبعين » ، باشراف الدكتور عبد الرحمن بدوى ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٢ ، ص ٢٣٥ ـ ٣٦٨

(١٤) عن هذه النشرة انظر عرضنا ونقدنا للكتاب فى العدد العاشر ( ديسمبر ١٩٧٦ ) من مجلة كلية الآداب والتربية بجامعة الكويت ص ٢٦١ ـ ٢٦٨





# الدكتور النويهي



## ناقدا ومعلما

اعتدال عثمان

**●● مرت وفاة الناقد الأدبى الكبير الدكتور محمد النويهى فى ١٣ فبراير ١٩٨٠ دون أن تثير لدى المثقفين ما هى جديرة به من اهتمام .**

**ولقد عرف الناقد الراحل فى الدوائر الاكاديمية فى مصر والخارج ، وفى الأوساط الأدبية ، بثقافته العميقة المتنوعة فى الأدب العربى والآداب الغربية ، وباسهامه البارز فى مجال النقد النظرى والتطبيقى على امتداد أكثر من ثلاثين عاما ، بدأها منذ أواخر الأربعينات . وقد شهدت له هذه الأوساط بذوق أدبى رفيع وملكة نقدية فذة لا تكون الا لناقد خلاق . وقد تجلت ثقافته الواسعة فيما قدمه من قراءات جديدة لتراثنا الشعرى الجاهلى والاسلامى ، مترسما خطى استاذه الدكتور طه حسين وموصلا لمنهج جديد فى دراسة الشعر لم يسبقه اليه ناقد آخر .**

ولقد وقف الدكتور النويهى الى جانب دعوة التجديد في الشعر العربى ، ودعا الى فكرة تغيير الأساس الايقاعى الكمى لهذا الشعر ، حيث أصبح هذا التغيير ضرورة يتطلبها انطلاق الشعر الى آفاق أرحب .

وقد أسهم فى هذا المجال بمحاولته استكشاف نظام ايقاعى جديد ، يقوم على أساس أن الألفاظ بنيات لغوية مستقلة ذات ايقاع داخلى خاص . يضمها الاطار العروضى العام للبيت .

ومن أهم الجوانب التى ألح عليها الدكتور النويهى دعوته الناقد الى ضرورة اثراء ثقافته بآفاق واسعة من المعارف العلمية ، الى جانب التوسع فى آفاق دراسته التخصصية . ويعد استخدامه للمنهج النفسى فى تحليل شخصيات عدد من كبار الشعراء العرب وأعمالهم من الدراسات التطبيقية المهمة ، المؤكدة لهذا الاتجاه .

وكذلك اهتم الدكتور النويهى بمناقشة عدد من القضايا الفنية العامة ، المتعلقة بطبيعة الفن ، ووظيفته ، ودور الفنان .

وقد تميزت أعمال الناقد الراحل بقدرته على الاحاطة الشاملة بجوانب المادة التى يتعرض لدراستها ، واستعانته بكل وسائل الشرح والتبسيط ، كاستلهامه دلالات بعض الصيغ العامية أو مواقف من الحياة اليومية العملية ، فى جلاء ما غمض من النص الأدبى أو الفكرة التى يطرحها للبحث . وقد دفعه النجاح الكبير الذى لاقته محاضراته الى نشرها في عدد من الكتب يمثل نصف أعماله النقدية المنشورة ، التى تبلغ العشرة .

ولعل تفوق المؤلف بوصفه محاضرا موهوبا قد أضر ، أحيانا ، بتماسك منهج كتبه وتركيز أسلوبه وذلك للخلاف بين طبيعة المحاضرة وما يقتضيه تأليف الكتاب من منهج خاص . ومع ذلك فقد كان الراحل الكريم قادرا على تحقيق تلاحم كبير بين

الفكرة والمنهج والاداء ، فى أسلوب كثيرا ما بلغ درجة عالية من الكثافة والتركيز •

ولد الدكتور محمد محمد الدسوقى أحمد النويهى فى عام ١٩١٧ فى قرية ميت حبيش البحرية ، القريبة من طنطا بمحافظة الغربية ، وحصل على ليسانس الآداب من قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة فى عام ١٩٣٩ ، كما حصل على الدكتوراه من معهد الدراسات الشرقية والافريقية بجامعة لندن فى عام ١٩٤٢ ، وكان موضوعها « الحيوان فى الشعر العربى القديم ، ما عدا الابل والخيل » • وقد شمل هذا البحث الشعر الجاهلى وشعر صدر الاسلام ، والشعر الاموى •

وعمل الدكتور النويهى محاضرا فى معهد الدراسات الشرقية والافريقية بجامعة لندن حتى عام ١٩٤٦ ، كما رأس قسم اللغة العربية بجامعة الخرطوم لمدة تسع سنوات ، ابتداء من عام ١٩٤٧ • ولقد أفاد المعهد العالى للدراسات العربية بالجامعة العربية من خبرة الدكتور النويهى فالقى مجموعة كبيرة من المحاضرات على طلبة المعهد فى خلال السنوات من ١٩٥٦ حتى ١٩٦٧ ، وكذلك استضافه قسم الأدب واللغات الشرقية بجامعة هارفارد أستاذا زائرا فى العام الدراسى ١٩٦٧ . ١٩٦٨ ، وقسم الدراسات الشرقية بجامعة برنستون فى عام ١٩٧٢ – ١٩٧٣ •

وكانت رئاسة الدكتور النويهى لقسم الدراسات العربية بالجامعة الأمريكية بالقاهرة ابتداء من عام ١٩٧٣ هى آخر المناصب الأكاديمية التى تولاها الراحل الكريم •

يتعرض الدكتور النويهى فى مجموعة من كتبه لمناقشة عدد من القضايا الفنية العامة يقدم من خلالها تصوره لطبيعة الفن ووظيفته ، تمهيدا لتحديد مهمة الناقد الأدبى وثقافته •

**وهو يرى أن عملية الابداع فى صميمها هى محاولة من الانسان لجلاء أسرار الكون والوجود البشرى ، يميزها عن الموقف العلمى الموضوعى اهتزاز الفنان بالانفعال تجاه ظواهر الحياة وتجاربها • ويكون هذا الانفعال من القوة والالحاح بحيث يدفعه الى التعبير عنه • فاذا كان قد اوتى الموهبة الفنية فانه يعبر عن انفعاله فى صورة تحدد عاطفته وتبرزها وتضمن خلودها ، بقدر ما أتيح له من قدرة على الرؤية النافذة الى عمق التجربة ، والاحاطة بأكبر عدد من عناصرها الظاهرة والخفية ، وتمثلها واختزانها فى ذاكرته حتى تتصل وتتفاعل،وتدخل فى علاقات جديدة •**

**وفى ذاكرة الفنان تتم اعادة تنظيم عناصر التجربة وضبطها بما يتفق مع المثل الذى يطمح الفنان الى تحقيقه فى الحياة ، والذى يتيح له الربط المحكم بين عناصرها فى صورة جديدة كل الجدة •**

**ويتميز الفنان بقدرته الدقيقة الحصرة على أن يربط بين العناصر المختلفة لتجربته وتجاربه الاخرى ، وأن يرى – بين حقيقتها وحقائق الوجود البادية الاختلاف – جوامع من الشبه لم يلتفت اليها غيره •**

**وتتحدد القيمة النهائية للتجربة الفنية بمدى نجاح الفنان فى العثور على مفردات الصياغة ، أو الشكل الفنى ، الذى يحقق الصورة المثلى لأداء التجربة فى تمام عمقها وتحددها ، بحيث تثير فينا نظير العاطفة التى ثارت فى نفس الفنان ، فيتغير وعينا وادراكنا لحقائق الحياة والتجارب الانسانية •**

**ويخلص الدكتور النويهى الى أن الفن نتاج بشرى يهتم بالحياة فى شمولها وفى اساسها ، ويعبر الفنان عن عاطفته ازاء الوجود وعن موقفه منه تعبيرا منظما مقصودا ، يثير فى متلقيه نظير ما أثاره الوجود فى منتجه من عاطفة وموقف (١) ويعد الناقد الفنون من الوسائل الفعالة فى تطوير مفاهيم الانسانية ، وبناء المجتمع وتغير أوضاعه لذلك فان حرية التعبير شرط أساسى لا يمكن أن يتحقق الفن فى غيابه (٢) •**

ويرى الدكتور النويهى كذلك أن الحركة النقدية فى مصر قد سارت بعد الرواد الثلاثة ، طه حسين والعقاد والمازنى ، فى اتجاهين ، أولهما يلتزم بالمنهج التقليدى القائم على اطلاق الاحكام العامة المنقولة عن كتب النقد القديمة ، ويقتصر على الجوانب النحوية والبلاغية للنصوص الادبية ، والتحليل العقلى والترتيب المنطقى ، دون الالتفات الى الدراسة الجمالية والفنية للنص الأدبى •

أما الاتجاه الثانى فقد تأثر بالدراسات الفلسفية فى علم الجمال ، التى شاعت فى أوروبا نتيجة ظهور النزعة العلمية التى تعنى بدراسة الظواهر مستقلة ، فتجعل للجمال وجودا مثاليا غير منظور ، يستقل عن الماصدقات التى يتحقق فيها تحققا جزئيا ، أو هو – بمعنى آخر – قيمة منفصلة عن بقية القيم • ولقد أدى هذا الفرض الى نشوء نظرية « الفن للفن » والاقتصار بوظيفة الناقد على تقدير القيمة الفنية الخالصة للنص الأدبى بوصفه نشاطا لغويا جماليا ، ينفصل عن مبدعه

ومتلقيه ، وعن الانظمة الفكرية والاجتماعية كافة التي صاحبت إنتاجه ٠

ويرى الناقد ضرر تطبيق هذه المفاهيم على تراثنا ، الذي يختلف في طبيعته عن الأدب الغربي الذي استمدت منه هذه المقاييس ، وهو يرجع هذا الشطط في الحركة النقدية الى اكتفاء النقاد بقراءة كتب الفلسفة والنقد الغربي دون دراسة الآداب الغربية في لغتها الأصلية ، ودون فهم لطبيعة المناهج النقدية ، والتمرس بتطبيقها على تلك النصوص ذاتها ، ويرى أن الافادة من هذه الدراسة لا تكون بتطبيقها على الأدب العربي بل لصقل ذوق الناقد الأدبي وارهافه ، لكي يتمكن من دراسة أدبه ، واستخلاص مقاييسه الخاصة ، وقيمه الفنية المتميزة ٠

ويدعو الدكتور النويهي الى ضرورة اتساع ثقافة الناقد الأدبي لتشمل الالمام بالعلوم الانسانية Human Sciences من تاريخ وفلسفة واجتماع وعلم نفس وأديان ٠٠ الخ ٠

كذلك لابد أن تتضمن ثقافته معرفة بتطوير الفنون الموسيقية والتشكيلية ٠

ولا تكتمل ثقافة الناقد الادبي الا باطلاعه على خلاصة الفكر العلمي ، فيلم بحقائق علم الاحياء وما يقدمه من دراسة للأجناس وعلاقتها بالبيئة وعلم الانثروبولوجيا ، الى جانب معرفة الحقائق الفسيولوجية وما تقدمه من بيان لوظائف الاعضاء وعلم الوراثة ٠٠ الخ (٣) ٠

ويرى الناقد الراحل أن الدكتور محمد مندور يعد امتدادا لجيل طه حسين ، والعقاد والمازني ، ونموذجا للناقد الأدبي الذي يتمتع بثقافة أدبية عميقة ، واطلاع واسع على الآداب الغربية ، وذوق فني رفيع ، وفهم صحيح لارتباط الأدب بالحياة ٠ ولكنه يأخذ عليه نقص ثقافته العلمية ، ومهاجمته الاستعانة بعلوم النفس والجمال والاجتماع في الدراسات الأدبية ، ودعوته الى التركيز على الأدب بوصفه فنا لغويا (٤) ٠

وفي الواقع لم يهمل الدكتور النويهي الدراسة اللغوية للأدب ، بل ان جزءا أساسيا من منهجه في دراسة الشعر الجاهلي يعتمد على التركيز على الالفاظ وبيان خصائصها الموسيقية وارتباطها بالمعاني وبدرجة العاطفة ٠

**وترجع دعوة الدكتور النويهي الى ضرورة تنوع ثقافة الناقد الأدبي واشتمالها على الجانب العلمي الى فهمه لطبيعة النتاج الأدبي الذي يتأثر بالتكوين الفردي وعوامل البيئة ، وبتفاعل هذان المؤثران تفاعلا يختلف من شخص الى آخر ٠**

وتدخل عوامل الوراثة في تحديد تكوين الفرد العقلي وقدراته الأخرى ، كما تتأثر الشخصية بحالة أجهزة الجسم وطبيعة أدائها ٠

ويمتد تأثير البيئة ليشمل الظروف الزمانية والمكانية ، والاوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، والمناخ الثقافي والفكري الذي نشأ فيه الأديب ، والذي يحدد ــ مع العوامل الاخرى ــ الصورة المكتملة لتكوين الشخصية ٠

ويتخذ الناقد من شخصية بشار بن برد نموذجا لطغيان أثر البيئة على تكوين خصائص الشخصية الفنية (٥) ٠

فقد أدى كف بصر بشار وبشاعته وحدته الشعورية الى نفور معاصريه منه ، فزادوا من اضطهادهم له بسبب مولويته وعدم انتمائه للعنصر العربي ٠

وقد دفعت هذه العوامل بشار الى سلاطة اللسان في التعبير ، والاجتراء على المسلمات والمحرمات في عصره ، تعويضا عما لا قاه من عنت وانكار ٠ وكذلك كان لاتهامه بالكفر أثره في مضاعفة انكار المجتمع له ٠ فقد عاش بشار في بيئة تعد العمى نقصا خلقيا يضع صاحبه في مرتبة دون سائر البشر الاصحاء ، كما حد عماه من نشاطه الجسماني فتضاعفت حدته الجنسية الطبيعية ، وزادت ظروف بيئته ، التي شاع فيها المجون والاستهتار من افراطه ٠ كذلك كان افراطه تعويضا وتحديا لما لقيه من المحن والاضطهاد الذي تعددت أسبابه ٠

ولجأ بشار الى الهجاء فشاع عنه الاقذاع في شعره وامتزج كره معاصريه له بخوفهم من سلاطة لسانه ٠ وكان هو نفسه يعمل على تنمية خوفهم منه ونفورهم ، متخذا من ذلك وسيلة للدفاع عن النفس لم يكن يملك غيرها ٠ والحقيقة أن النظرة التاريخية الصحيحة تثبت أن الهجاء ظاهرة اجتماعية أدبية استفاضت في ذلك العصر ، وكانت امتدادا للنقائض التقليدية في صورة جديدة ، شارك فيها كثير من الشعراء ، وتباروا في التفوق فيها ، فهي ظاهرة من ظواهر العصر ولم تكن مقصورة على بشار بحكم تكوينه الخاص ٠

وكذلك فان تحديه لاضطهاد العرب اياه بسبب مولويته ، وربطهم بين اتقان اللغة والأصل الجنسي للشاعر ، واصراره على فرض مكانته

الادبية – كل ذلك اضطر علماء العرب فى العصور التالية الى الالتفات الى حقيقة أن اللغة لم تعد وقفا على العرب ، وأن الاعاجم قد يبلغون من معرفة أسرارها ما يفوق معرفة أهل اللغة أنفسهم. وكان هذا الموقف ارهاصا بالتغير السياسى والاجتماعى الذى حدث فى الدولة الاسلامية .

ولقد تميزت الحقبة التى عاش فيها بشار بالقلق الفكرى وتعدد المذاهب نتيجة للصراعات العنيفة التى اجتاحت الدولة ، على نحو دفع بشار الى التشكك ، وقد كان من افقه معاصريه واشملهم ثقافة ، والى التذبذب العنيف بين ريادته للمعتزلة وخروجه عليهم ، وتقليبه لشتى المذاهب الاسلامية يدرسها ويناقشها ويمتحنها ، قبل أن يرفضها جميعا . ويظل طيلة حياته يتراوح بين الشك واليقين ويحاول تلمس الهرب من حيرته الدينية فى المتع الحسية ، التى راجت فى عصره ، فضاعف ذلك من أسباب أزمته .

ويخلص الدكتور النويهى الى أن تكوين بشار الخاص ، وحساسيته تجاه اضطهاده ، قد أدتا الى ارهاف خياله ، وكشفه عن وسائل تعبيرية جديدة وصور تميز بها شعره فى تراثنا الادبى قاطبة . ولكن تحامل معاصريه عليه جعلهم يغمطونه منزلته الادبية الحقة . وكذلك أخفق معظم النقاد المحدثين فى التفرقة بين شخصية بشار كما جاءت فى أخباره وبين قيمة شعره ، فى حين أنه لو كان قد قدر له أن يعيش فى عصر آخر فربما كان الاعتراف بموهبته كفيلا بتغيير الكثير من خصائص شخصيته وشعره .

ويقف ابن الرومى على الطرف النقيض من بشار ويعده الناقد مثالا على غلبة المؤثرات الجسمانية فى تكوين شخصية الفنان على غيرها من العوامل الاخرى (٦) .

ويلاحظ الناقد أن اختلال ابن الرومى الجسمانى واضطرابه النفسى ، الذى أشار اليه العقاد فى دراسته عن الشاعر ، كان حتما أن يؤدى به الى الاخفاق فى عصره وأى عصر آخر يعيش فيه .

ويسوق الناقد مبحثا مستفيضا فى تكوين الجهاز العصبى والحسى ، وفى الاضطرابات التى تنشأ عن الخلل فى عمل هذه الاجهزة ، متخذا من ذلك مثالا لفائدة الدراسات العلمية فى القاء الضوء على شخصية الفنان . ومن ثم فقد انتهى الى أن ضعف ابن الرومى الجسمانى ، واختلاله النفسى والجنسى ، قد أديا الى اخفاقه فى تحقيق مراميه من متع الحياة الحسية والمادية ، فانكمش على نفسه يتأملها ويتعمق تحليل ما يجده فيها من الانفعالات المتراوحة ، وما يعرض لعقله من أفكار ، ولخياله من مخاوف ، كما عكف على تحليل موقفه من ظروف عصره السياسية والاجتماعية والفكرية .

وقد انعكست هذه القدرة التحليلية الكبيرة فى شعره فأجاد تحليل دوافعه الشخصية وتجاربه الخاصة ، كما أجاد فى هجائه وتلمسه مواطن النقص فى الآخرين قياسا على نفسه .

وقد ساعده على عمق الفهم والتحليل ثقافته الواسعة التى هيأته لتقصى كل جوانب الفكرة او التجربة التى يغوص لها . وقد كان فى تقصيه بارعا ، لا يجاريه فى دقة تحليله شاعر عربى آخر .

ويرفض الدكتور النويهى أن يرجع اتساع افق ابن الرومى وتعدد أغراض شعره ، وجدة تناوله الى يونانية عبقريته ونسبته الى الروم ، كما ذهب العقاد والمازنى ، ويقرر أن الرومية وصف جغرافى سياسى يطلق على الدولة البيزنطية وأهلها ولا يساوى اليونانية . وهو يمضى يفند هذا الزعم الخاطىء ، مستشهدا ببحث طويل فى علم الوراثة والفوارق بين الاجناس ، يثبت أن المنهج العلمى الصحيح لا يقبل فكرة توارث الميزات الثقافية توارثا بيولوجيا ، وانما ترجع ميزات شعر ابن الرومى ويقظة شعوره الباطنى الى طبيعته الفردية ، وتأمله الطويل العميق لدخيلة نفسه ، وغلبة هذه السمة من تكوينه فى تفاعلها مع عوامل البيئة العربية التى نشأ فيها وتميزت خلال القرن التاسع الميلادى بنمو الحضارة وتعدد مصادر الثقافة ونضج العلوم (٧) .

ويتمثل فى شخصية أبى نواس توازن عوامل البيئة والتكوين الفردى فى تحديد خصائصه النفسية .

ويرجع الناقد اصابة أبى نواس فى طفولته بخلل فى افراز هرمونات الغدد التى تحدد صفات الشخص الجنسية ، وهى الغدة النخامية والغدة الكظرية ، بدليل انعكاس هذا الخلل على تكوينه الجسمانى ، وظهوره فى ميله الى الرقة والانوثة .

كما ادت ظروف نشأته ، وارتباطه القوى بأمه ثم انفصاله الحاد عنها بعد زواجها ، الى توقف نضجه العاطفى ، وتطوره النفسى ، وعجزه عن تجاوز مرحلة الطفولة .

ويجد الناقد فى اصرار أبى نواس على افتتاح قصائده بالخمريات ، مخالفا فى هذا تقاليد القصيدة العربية ، دليلا على حبه للخمر الذى

جاوز حد الادمان المعهود وبلغ حد القهر العصبى ، اذ وجد فيها المهرب الوحيد لعقدته الفرويدية التى أعجزته عن التواصل الطبيعى ، قاده الخلل فى تكوينه الجنسى الى الانحراف الى اللواط • وقد شجعه على الانحراف انتشار الشذوذ فى بيئته نتيجة للرخاء الاقتصادى والاستقرار السياسى اللذين تمتعت بهما الدولة الاسلامية فى تلك الحقبة ، واغراق المترفين فى المتع الحسية ، وتلمسهم الشاذ منها •

وقد ظل أبو نواس ساخطا على التوائه ، شاعرا بالذنب والعجز فى نفس الوقت عن تقويم اعوجاج نفسه ، فاندفع الى التشهير بها بالمجاهرة بالفسق والفجور ، والمبالغة فى ذلك الى حد التفاخر • ويعلل الناقد فخر أبى نواس بانه دليل جديد على رغبة عميقة فى الانتقام من النفس ومعاقبتها •

وقد استطاع أبو نواس أن يستجيب لمؤثرات بيئته ، أن يكون أكثر معاصريه تمثلا لها وتأثرا بها ، وأن يطبعها بطابعه الخاص ، ثم يردها الى عصره فى صورة تامة الجدة ، وفى قوة ليس لها نظير ، معبرا بذلك عن تغير الظروف السياسية والاجتماعية ، وعن استجابة حساسيته لدواعى تغيير تقاليد القصيدة العربية فى حدود امكانات تكوينه ، ومتطلبات عصره (٨) •

**ويقف الدكتور النويهى وقفة صريحة واضحة الى جانب مدرسة الشعر الجديد ، ويدلل على حاجة الاشكال الشعرية الى التجديد المستمر ، من خلال دراسة تاريخ الشعر العربى ذاته (٩) •**

فقد أدى اختلاط العرب بغيرهم من الشعوب الى نمو مضمون القصيدة العربية وتغير شكلها ، فظهرت القصيدة ذات الموضوع الواحد ، وآثر الشعراء اللفظ السهل الذى كثيرا ما يقترب من لغة الحوار اليومى ، كما ظهرت عنايتهم بموسيقى الشعر ، وميلهم الى الأوزان الخفيفة التى تصلح للشعر الغنائى عند كثير من الشعراء فى الدولتين الأموية والعباسية ، فى حين احتفظت القصيدة بصورة البحور العروضية ، والتزمت بالقافية الموحدة •

ويذهب الناقد الى أن رتابة ايقاع بحور الشعر التقليدية ، وحدة موسيقاها ، وبروزها ، لا تصلح للتعبير عن حساسية العصر التى تميل الى تنويع الايقاع وخفوته • •

ولقد أتاح استعمال الشعراء المجددين فى أواخر الأربعينات فى العراق ، وأوائل الخمسينات فى مصر وسائر العالم العربى ، أو من سموا بمدرسة الشعر الجديد ـ أتاح استعمالهم لوحدة التفعيلة العروضية ، وعدم الالتزام بوحدة القافية ، قدرا أكبر من الالتصاق بتجارب الناس الحية ، ومحاكاة صادقة لتهدج لغة الحديث اليومى ، وتطابق بين ايقاع الجمل الشعرية وتقطيعات الفكرة والانفعال طولا وقصرا ، وحدة وليونة ، وولوج ميادين جديدة من المعانى والافكار والظلال العاطفية ، ومعالجة تجارب لم يشملها التراث الشعرى ، وانعكاس ما استوعبه الشاعر من مؤثرات ثقافية تتجاوز تراثه الادبى الى التراث العالمى •

وكذلك أدى اعفاء الشاعر من الاطناب ، بهدف اكمال الوزن الشعرى ، والوصول الى القافية ، الى انماء قدرته على تكثيف اللغة وشحنها •

**ويرى الدكتور النويهى أن انجاز مدرسة الشعر الجديد يعد مرحلة انتقالية لابد أن يتجاوزها الشعراء الى مراحل أكثر مرونة ، لا يعتمد فيها الشعر على الأساس الايقاعى الكمى للتفعيلة ، القائم على عدد لا يتغير من الحروف المرتبة وفق نسق مطرد من الحركة والسكون ، تنتج عنه تترتب بحسب طولها وقصرها ترتيبا لا يتغير •**

ولقد أدرك الشاعر القديم بفطرته ضرورة تجاوز النظام المطرد فى الايقاع ، اذا ما اقتضى التعبير ذلك ، فاستخدم الزحافات والعلل ، كما لجأ الى تجاوزات أخرى فى القافية ، مثل الاقواء والايطاء ، والاكفاء والاجازة والتضمين الى أن تدخل الخليل بن أحمد فجعل قواعد الشعر تامة الانضباط والصرامة • وعلى الرغم من أن استخدام هذه الاباحات فى الشعر الجديد قد خفف من حدة الايقاع وأدى الى تقليل الرتوب ، لم ير الناقد ذلك كافيا لتحرر الشعر من النظام الايقاعى القائم على التفعيلة ، الذى يقف دون الاستعاضة عن الايقاع الخارجى بموسيقى أكثر خفاء ، تنبع من البناء الداخلى للقصيدة • ويعتقد الدكتور النويهى فى صحة ما ذهب اليه ت•س• اليوت من أن الماضى لا يحيا الا بمقدار حياته فينا نحن ، وأن ادراك الحاضر للماضى يفوق فى عمقه ومداه ادراك الماضى لنفسه • واذا كان القدامى قد اقتصرت معرفتهم على النظام الايقاعى الكمى فمن حقنا أن نبحث فى لغتنا عن نظام ايقاعى جديد •

ويقرر الدكتور النويهى أن اللغة العربية تعرف نظام النبر على المقاطع ، وهو اساس ايقاعى معروف فى الشعر الانجليزى ، يطلق عليه اسم البحر اليامبيكى

والايقاع فى هذا الوزن لا يقوم على العدد المضبوط للحروف واختلافها بين متحرك وساكن، وترتيبها فى مقاطع تختلف فى القصر والطول ، أى فى المدة الزمنية التى يستغرقها نطقها . بل يقوم على المقطع الكامل نفسه ، وعلى مقدار النبر أو الضغط الذى يوقعه جهاز النطق عليه حين ينطق به ، فتترتب هذه المقاطع بحسب الضغط الواقع عليها فى نمط من أنماط الترتيب .

ويؤكد الناقد قبول اللغة العربية لمثل هذا النظام ، بدليل ان مقاطع الكلمة لا تختلف اختلافا كميا بين القصر والطول فحسب ، بل أن هناك اختلافا يقوم على درجتها من النبر . فالفعل (ترك) يتكون من ثلاثة مقاطع قصيرة ، يقع النبر فى نطقه على المقطع الأول ، فى حين يقع النبر فى الفعل ( تركوا ) على المقطع الطويل الذى ينتهى به الفعل ، ويقع النبر فى اسم الفاعل المنون (تاركا) على الراء المكسورة فى المقطع الثانى القصير ، ويوقع فى ( تاركون ) على المقطع الثالث . فالنبر اذن ، لا يقع على المقطع الطويل وحده ، ولكنه يقع كذلك على المقطع القصير .

كذلك فان الكلمات قد تتشابه فى وقوع النبر على مقطع معين ، على الرغم من اختلافها فى النظام الكمى . فالكلمات « باع – قيل – دون » تتكون من مقطع طويل ثم مقطع قصير ، أما الكلمات « أخى – أبو – نعم » فتتكون من مقطع قصير يلحقه مقطع طويل . ومع ذلك يقع النبر فى كلا المجموعتين على المقطع الاول .

ولعل حجة الدكتور النويهى الكبرى هى وجود نظام النبر على المقاطع فى القراءات القرآنية . وهو يشير فى هذا الصدد الى المحاولات التى قام بها بعض علماء اللغة لاستنباط قواعد موحدة لهذا النظام الايقاعى من خلال استماعهم للقراءات القرآنية المختلفة . ومن أهم المحاولات ، فى هذا المجال ، دراسة الدكتور ابراهيم أنيس فى كتابه « الاصوات اللغوية » (١٠) . وكتاب « اللهجات العربية » لنفس المؤلف (١١) .

ويعتقد الدكتور النويهى أن النظام الايقاعى النبرى يبرز الايقاع الداخلى للكلمات بوصفها وحدات لغوية مستقلة ، كما يتيح تنويعا فى الانماط الايقاعية يفتقدها الايقاع العروضى الرتيب .

ولقد بدأ الشعر الجديد ، فى رأى الناقد ، فى ادخال تنويع النبر على أساسه الايقاعى الكمى دون أن يتجاوز هذه الخطوة الى ادخال تعديل ايقاعى جذرى فى طبيعة التفعيلة واستخدام نظام نبرى كامل .

ويتقسم منهج الدكتور النويهى فى دراسة الشعر الجاهلى الى شقين ، يعنى أولهما باستخدام المنهج التاريخى الاجتماعى للاحاطة بجوانب الحياة الجاهلية ، ويعكف فى الشق الثانى على دراسة فنية للنص . يتبع الناقد خطوات البحث العلمى فى دراسته الأدبية ، أو ما يسميه بالطريقة الاستقرائية فى الوصول الى المعرفة، فيبدأ بمعرفة الحقائق العلمية المحيطة بالنتاج الادبى ، وتشمل الظروف الجغرافية وطبيعة المناخ ، والعناصر الاحيائية الموجودة فى البيئة من نبات وحيوان .

وتقتضى الدراسة كذلك معرفة الأحوال الاقتصادية والفكرية السائدة ، والمرحلة التطورية التى بلغتها الحياة الاجتماعية فى عصر الشاعر .

وتدخل هذه العوامل مجتمعة فى تكوين الشاعر وتحدد قدرتنا على فهم النص الذى يرى الناقد ضرورة الاقبال عليه اقبالا متعاطفا واعيا بوسائله الفنية المتميزة ، ومستجيبا لقيمه الجمالية الخاصة .

وقد اختار الدكتور النويهى لاجراء هذه الدراسة مجموعة من القصائد استخرجها من كتاب « المفضليات » للمفضل بن محمد الضبى ، لشعراء معظمهم من المقلين .

واذا كان الناقد الراحل قد وفق فى تقديم دراسة ممتازة للشعر الجاهلى تعد من أقيم الدراسات التطبيقية للمنهج التاريخى الاجتماعى فان اضافته الاهم تتمثل فى التفاته الى البنية اللغوية للقصيدة ، والامكانات الايقاعية الكامنة فى الكلمات .

ويشير الناقد الراحل الى خطأ حصر الاهتمام فى الانماط النهائية التى يتخذها الايقاع الشعرى العام للبيت ، اذ أن الشعر يتكون من كلمات يؤدى الشاعر مضمون فكره عن طريقها ، وبما لها من معان وخصائص موسيقية «١٢» .

وتتحقق موسيقى الشعر ، عند الناقد الراحل ، عن طريق الايقاع الخاص لكل كلمة ، أى كل وحدة لغوية ، لا عن طريق التفعيلة العروضية للبيت ، كما تتحقق بالجرس الخاص لكل حرف من الحروف الهجائية المستعملة فى البيت وتوالى هذه الحروف فى كلمات البيت ، ثم الجرس المؤتلف الذى تصدره الكلمات فى اجتماعها فى الابيات المتتالية المكونة للقصيدة . ويعرف الناقد موسيقى الشعر العربى بأنها الانسجام بين جانبى الايقاع والجرس ، بمعنى تجاوب الاصوات اللغوية داخل الاطار الايقاعى العروضى العام للبيت الواحد وللقصيدة بشكل عام ، فى تموج يعلو ويهبط ، ويلين ويشتد ، متلائما مع تموج الفكرة والانفعال فموسيقى الشعر تقوم على التفاعل بين الوحدة والتنويع ، وحدة البحر وتنويع موسيقى الكلمات .

وكما هو معروف فان الكلمة تنقسم الى مقاطع قصيرة ومقاطع طويلة . وقد سوى علماء العروض بين نوعى المقطع الطويل ، المقفـــل والمفتوح ، وسموهما باسم واحد هو « السبب الخفيف » ـ لانهمـــا يتساويان فى كمهمـــا مـــن التفعيلة العروضية .

وهناك فى حقيقة الأمر اختلاف موسيقى جسيم بين هذين النوعين ، لا يظهر فى الايقاع العام للبحر ولكنه يظهر فى الايقاع الداخلى لوحدات الكلمات، كما يظهر فى النغم ، فالمقطع الثانى المنتهى بحركة ممدودة يسمح للناطق بترجيع النغم وتطريبـــه الأمر الذى لا يسمح به النوع الاول المنتهى بحرف ساكن ، فى حين يسمح هذا النوع الاخير بتأكيد الجرس الصوتى للحرف الساكن . والشاعر يكثر من أحدهما دون الآخر ، أو يراوح بينهمـــا ، حسبما ينسجم مع المعنى ، ودرجة العاطفة . ومن ثم فان اختلاف المقـاطع فى النبر والنغم ينعكس على الايقاع الخاص لكل جملة شعرية . ولقد أدت دراسة الخصائص الصوتية للحروف الى التفات علماء اللغة العرب القدماء ، ومن بينهم ابن جنى فى كتابه « الخصائص » الى العـــلاقة بين جرس الحروف وانتظامها فى اللفظ ، والمعـــانى التى يؤديها اللفظ ، وقسموا اللغة الى حروف ساكنة أو صامتة ، وحروف صائتة ، أو حروف اللين ، وهى الحركات التى تلحق الحروف ، والتفتوا الى أن الضمة أثقل الحركات ، وأن الفتحة أخفهـــا وأن الكسرة بين بين .

كما أدت دراسة مبادىء علم الموســـيقى الى التعرف على قيم موسيقية جديدة فى الشعر . فالى جانب القيمة المعروفة بالكم ، وتقابل فى الموسيقى الدوام الزمنى أو الإيقـــاع Rythm أمكن التعرف على قيمتين موسيقيتين هما « الشـــدة » « والدرجة » .

وتحدد « الشدة » اختلاف الاصـــوات فى نصيبها من الوضوح والخفوت .

وتعتمد هذه القيمة الصوتية على حجم الذبذبة، أى مدى اتساعها أو ضيقها ، فكلما ضاقت ازداد الصوت شدة ، أى وضوحا ، وكلما اتسعت قلت شدته وصار خافتا . وتؤدى الحروف هذا التنوع الصوتى بانقسامها الى حروف انفجارية شديدة ، وغير انفجارية او رخوة ، ومائعة أو متوسطة .

أما « الدرجة » فيحددها اختلاف الاصوات فى نصيبها من الحدة والعمق ، فالحدة تتطلب عددا أكبر من الذبذبات فى الثانية ، فى حين يستغرق العمق عددا أقل . ويظهر هذا الاختلاف كذلك بين الحروف المجهورة والمهموسة .

واجتماع هاتين القيمتين الموسيقيتين وتنوعهما بين وضوح وخفوت ، وحدة وعمق ، داخل الاطار الايقاعى العام ، هو ما يعطى الكلمة الواحـــــدة بحروفها المختلفة ، والجملة بكلماتها المجتمعـــة ، صفة صوتية عامة تسمى النغم أو Melody

ويلتفت الناقد الى أن الايقاع أو الدوام الزمنى للمقاطع ليس ثابتا ، بل يختلف باختلاف المعنى . فالقيمة الموسيقية للمقطع الطويل فى الفعل «راح» عنـــدما يوضع فى جمـــلة تقريرية تختلف عن نفس القيمة اذا ما وضع الفعل فى جملة انفعالية . فتنطق « راح » بمعنى مات ، بصورة يســـتغرق فيها المقطع زمنا أطول فى نطقه .

ويخلص الناقد الى أن اهمالنا لتبين اختـــلاف القيمة الموســـيقية للمقـــاطع الطـــويلة ، المقفلة والمفتوحة ، وتنوع الدوام الزمنى للمقطع الطويل المفتوح ، الى جانب اهمال اختلاف القيمة الصوتية للحروف من حيث درجتها وشدتها ، يصرفنا عن التعرف على قيم موسيقية مهمـــة فى الشـــعر العربى . «١٣»

ويرجع الدكتور النويهى الى أمثلة عدة مـــن الشعر الجاهلى والاســـلامى ، يثبت من خـــلال الافاضة فى تحليلها ـ صحة ما ذهب اليه .

وهو يستشهد فى أحد هذه الامثلة بعينية أبى ذؤيب ، وهو شاعر مخضرم من الشعراء المقلين ، واسمه خويلد بن خالد ، نظم قصيدته فى رثاء أبنائه الخمسة الذين أصـــيبوا جميعا بالطاعون وماتوا فى وقت واحد تقريبا . يقول الشاعر فى قصيدته «١٤»

**قالت أميمة : ما لجسمك شاحبا**
**منذ ابتذلت ، ومثل مالك ينفـــع**
**أم ما لجنبك لا يلائم مضـــجعا**
**الا أقض عليك ذاك المضجع**
**فاجبتها : أما لجسمى أنه**
**أودى بنى من البـــلاد فودعـوا**

ويتخذ الناقد من البيت الأخير مثالا على تنـــوع الوسائل الايقاعية التى اســـتخدمها الشاعر ، فالشطر الاول يحتوى على عدد من المـــدات التى تختلف فى دوامها الزمنى فى الكلمات ( فأجبتهـــا ـ أما ـ لجسمى ـ انه ) .

ويقرر الناقد أن المدات السابقة يزداد طولهـــا تدريجيا بما يسمح للشاعر بالتعبير عن عاطفتـــه المكبوتة فى موجات ثلاث متعاقبة ، تأخـــذ الاولى والثانية الطول الطبيعى لمدة الالف ، وتستغرق مدة الياء ضعف المدة الاولى ، فى حين تطول مدة الواو لتفوق المدات السابقة جميعا .

ويذهب الناقد الى أن الصوت يبدأ فى المـــدة الاولى من القرار ، ويأخذ فى الاحتداد مع توالى المدات حين تزداد قوة الانفعال ويبلغ مداه مـــع المدة الاخيرة .

وكذلك فان شدة الصوت ، أى نصيبه من الوضوح ، تختلف كذلك لاختلاف القيمة الصوتية للمدات الثلاث ، فالالف أقل المدات العربية شدة وأسهلها نطقا ، وأكبرها اتساعا فى الذبذبة ، والياء أضيق من مدة الالف وأقل ضيقا من مدة الواو التى هى أكثر المدات العربية شدة وأصعبها فى النطق ..

وكذلك فان الهمزات الاربع التى توجد فى البيت تعلن بشدتها الصوتية المرددة فى دفعات متعاقبة عن انفجار الشاعر بثورته التى اختزنها فى البيتين السابقين ممهدا لهذه الثورة .

وتتكون كلمة « أودى » من صيحتين متتاليتين ، فالى جانب افتتاحها بالهمزة ، أشد الاصوات العربية كما سبق ذكره ، فان الصيحة الاولى تنتهى بتأوه الواو الساكنة كالطعنة ، وتبدأ الصيحة الثانية بالدال ، وهى من حروف الانفجار وتنتهى باطلاق الصوت فى الألف المدودة ، التى تطلق الانفجار وتردده ، وتنقل بترتيب حروفها على هذا النحو معنى الهلاك التام .

وتأتى كلمة « بنى » بعد المدات الثلاث وصيحات الألم فى « أودي » فتؤكد قيمة الشدة وعلى الرغم من ان الياء صوت متوسط بين الرخاوة والقوة فانه اذا ما شدد يسمح بالتريث على الياء الساكنة فيؤكدها .

ويعبر الشاعر فى كلمة « البلاد » عن اطلاق هجر أولاده للأرض وما عليها . فالمدة فى هذه الكلمة تقع فى ختام تفعيلة الشطر الثانى الوسطى مما يسمح باطالة المدة التى تنقل تموج العاطفة وزعشة صوت الأب المفجوع .

واما الفعل « ودعوا » فانه ينقل بجرس حروفه احساس الرجل بالترك الحاسم النهائى ، فالواو البادئة تفيد التأوه . ولقد لاحظ الناقد أن هذا الحرف يدخل فى الصيغ المتعددة التى ترويها المعاجم لصيحات العرب فى الشكاية والتوجع ، ثم يلى الواو الدال المنفجرة المشددة ، والعين المروعة المتفجعة ، ثم مدة الواو الضيقة التى تطيل الصيحة الملتاعة وتردد جرسها . «١٥»

والى جانب هذه القيم الموسيقية يرى الناقد أن هناك وحدة بين الجرس والعاطفة أو الفكرة ، بمعنى حكاية الصوت للانفعال ، وهو ما يسميه النقاد فى الشعر الغربى Onomatopoeia وقد التفت ابن جنى الى حكاية اللفظ للصوت الطبيعى وذكر ما توصل اليه فى هذا الشأن فى كتابه « الخصائص » باب « فى امساس الألفاظ أشباه المعانى » كما سبقت الاشارة اليه .

ويرجع الدكتور النويهى صحة ما ذهب اليه العالم اللغوى القديم ، على أساس ارتباط اللغة العربية بأصولها الحسية الاولى ، ومحاكاتها لاصوات الطبيعة ، ومقابلة الالفاظ بما يشاكل أصواتها من الاحداث ، وذلك قبل أن تتحول الكلمات الى رموز عقلية . «١٦»

على أن الحرف لا يكتسب صلاحيته الاونوماتوبية فى الشعر من مجرد وجوده فى كلمة منفردة ، بل فى وضع الشاعر له فى موضعه المعين من ايقاع جمله وتنغيمها ، أو من تريد الشاعر له فى كلمات متعاقبة ، بحيث يؤدى المعنى أفضل أداء . ويرجع الناقد الى نماذج كثيرة يستخرجها كذلك من كتاب « المفضليات » يستخدم فيها الشاعر الالفاظ استخداما معينا ينقل الحكاية الصوتية .

ولقد استطاع زهير بن أبى سلمى أن يعطى مثلا جيدا لاستخدام هذه الوسيلة الفنية فى قصيدته التى يصف فيها ناقته بقوله : (١٧) .

وخلفها سائق يحدو اذا خشيت
منه اللحاق تمد الصلب والعنقا

ويرى الناقد أن الكلمات الثلاث الأخيرة « تمد الصلب والعنقا » تحاكى بضماتها الخمس ، على الميم والدال والصاد والعين والنون ، وما يقتضيه نطقها من تكوير لشفتين ومطهما الى الأمام فى حركات متعاقبة ، تحاكى مد الناقة لفقار ظهرها وعنقها الى الأمام فى محاولتها النجاة من السائق الذى يتتبعها .

كما يمثل الجهد الزائد الذى تبذله الناقة ، فى حركتها الموصوفة ، حروف التاء والميم والدال المشددة والصاد والباء والقاف ، وكلها أما حروف انفجارية أو حروف تحتاج الى جهد خاص للنطق بها «١٨» .

كذلك يستطيع الشاعر أن ينقل عن طريق الحرف المتردد حكاية صوتية للمعنى ، ففى بيت المتنبى الذى يقول فيه :

**ومن عرف الأيام معرفتى بها**
**وبالناس روى رمحه غير راحم**

يكرر الشاعر الراء ثلاث مرات فى أوائل الكلمات روى ــ رمحه ــ راحم ، كما يرددها مرة رابعة فى آخر الكلمة الثالثة من نفس الشطر ، ويرى الناقد أن تكرار الراء على هذا النحو يرتبط بالعاطفة العنيفة التى يحملها البيت وهى الحقد والانتقام والقسوة والتشفى . وكذلك يمثل النطق بحرف الراء ، حيث يتكرر قرع طرف اللسان لحافة الحنك فوق الاسنان الامامية العليا ، وخزات الرمح المتكررة فى الجسد الآدمى الذى تجسدت فيه كراهية الشاعر للبشر «١٩» .

وجدير بالذكر ان الناقد لم يشر الى وظيفة الراء فى الشطر الاول من البيت ، حيث يكررها الشاعر مرتين ، كما أنه سبق أن أشار فى تحليله لبيت

أبى ذؤيب الى أن الصيحة الاولى فى كلمة « أودى » تنتهى بالواو الساكنة التى تشبه الطعنة ، مما يجعل هذه النتائج تبدو تقديرية ولا تعتمد على قواعد ثابتة ٠

واذا كان الناقد الراحل قد اهتم ببيان دقائق التنويع الموسيقى فى البيت الشعرى ، كما اشار الى نظام توقيع النبر على المقاطع ، دون أن يستخلص نظاما مطردا للايقاع النبرى ، فانه قد خطا خطوات موفقة نحو الفهم الصحيح لتراثنا ، ونحو استشراف آفاق جديدة لتطور الشعر العربى كما اسهم فى تطويع القوالب الجامدة التى دارت فى اطارها مناهج النقد خلال الحقبة المبكرة نسبيا التى قدم فيها اسهاماته القيمة ٠

لقد كان الدكتور النويهى ، رحمه الله ، ناقدا ومعلما جليلا ، استطاع ان يؤثر فى أجيال عدة بثقافته الرفيعة وعلمه الغزير ، وعقلانية فكره ، ونظرته التقدمية الواعية ٠

## ● أعمال الدكتور محمد النويهى

● كتب :

| الكتاب | السنة |
| --- | --- |
| ـ ثقافة الناقد الأدبى | ١٩٤٩ |
| ـ شخصية بشار | ١٩٥١ |
| ـ نفسية أبى نواس | ١٩٥٣ |
| ـ الاتجاهات الشعرية فى السودان | ١٩٥٧ |
| ـ طبيعة الفن ومسئولية الفنان « محاضرات » | ١٩٥٨ |
| ـ عنصر الصدق فى الأدب « محاضرات » | ١٩٥٩ |
| ـ قضية الشعر الجديد «محاضرات » | ١٩٦٤ |
| ـ وظيفة الأدب بين الالتزام الفنى والانفصام الجمالى « محاضرات » | ١٩٦٦ ـ ١٩٦٧ |
| ـ الشعر الجاهلى ـ منهج فى دراسته وتقويمه فى جزئين ٠ | بدون تاريخ |
| ـ بين التقليد والتجديد ( بحوث فى مشاكل التقدم ) | ( جمع ومراجعة ) |

● ترجمة :

المستشرقون البريطانيون للدكتور ا٠ج أربرى ١٩٤٦

● مقالات :

نشر سلسلة من المقالات فى مجلة « الآداب » البيروتية ابتداء من عام ١٩٦٥ وخلال الاعوام التالية تناولت دراسات اسلامية ودراسات فى تاريخ الأدب وفى علم الاجتماع عند ابن خلدون ٠

## هوامش

(١) « عنصر الصدق فى الأدب » ص ٢٢ ـ « وظيفة الأدب بين بين الالتزام الأدبى والانفصام الجمالى » ص ٣٢

(٢) طبيعة الفن ومسئولية الفنان ص ص ٧٢ ـ ٨٥

(٣) ثقافة الناقد الأدبى ص ص ١٣ ـ ٧١ ٠

(٤) المرجع السابق ص ص ٣٨١ ـ ٣٩٧ ٠

(٥) شخصية بشار ٠

(٦) ثقافة الناقد الأدبى ص ص ١٢٨ ـ ١٥١ ٠

(٧) المصدر السابق ص ص ١٢٨ ـ ٢٨١

(٨) نفسية أبى نواس ٠

(٩) قضية الشعر الجديد

(١٠) صدرت الطبعة الثالثة فى القاهرة عام ١٩٦١ ٠

(١١) بدون تاريخ ٠

(١٢) الشعر الجاهلى ـ منهج فى دراسته وتقويمه ـ الجزء الأول ٠

(١٣) الشعر الجاهلى ـ منهج فى دراسته وتقويمه ـ الجزء الثانى ٠

(١٤) القصيدة ١٢٦ من كتاب « المفضليات » والقصيدة الأولى من ديوان الهذليين طبعة الدار القومية ١٩٦٥ ٠

(١٥) الشعر الجاهلى ـ الجزء الثانى ص ص ٦٧٤ ـ ٦٨٥ ٠

(١٦) الشعر الجاهلى ـ الجزء الأول ص ص ٦٩ ـ ٧٨

(١٧) القصيدة من ديوان زهير ابن أبى سلمى ومطلعها أن الخليط اجد البين فانفرقا ٠

(١٨) الشعر الجاهلى ـ الجزء الأول ص ٥٠

(١٩) المرجع السابق ص ٦٦ ٠

## ببليوجرافيا الكتب
بقية ص ٣٠٢



● قلبي طفل ضال

قصار عبد الله ، القاهرة ، العربي للنشر

٧٨ ص

● مختارات الشعر الجاهلي

عبد المتعال الصعيدي ، القاهرة ، مكتبة القاهرة

٤٠٠ ص

● مسافر الى الأبد

منى السعيد ، القاهرة ، هيئة الكتاب

١٠٨ ص

● المفضليات ( ديوان العرب ١ )

الفضل بن محمد بن يعلى ، القاهرة ، دار المعارف

٥٣٥ ص

● النزهة بين شرائح اللهب

نشأت المصرى ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب

٨١ ص

● احلام رجال قصار العمر

محمد البساطي ، القاهرة ، دار الفكر المعاصر

٩٠ ص

● بعيدا عن الأرض

احسان عبد القدوس ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،

١٧١ ص

● الحب فى ارض الشوك ( كتاب اليوم )

محمد كمال محمد ، القاهرة ، أخبار اليوم ،

١٤٤ ص

● حكايات الأمير

يحيى الطاهر عبد الله ، القاهرة ، دار الفكر المعاصر

١٦٠ ص

● دعنى احاول

أحمد فريد محمود ، القاهرة ، دار غريب للطباعة ،

٢٠٧ ص

● زقاق العسكر

اسماعيل ولى الدين ، القاهرة ، دار غريب للطباعة ،

١٤٧ ص

● شجرة البؤس

طه حسين ، القاهرة ، دار المعارف

١٨٨ ص

● الشوارع الخلفية

عبد الرحمن الشرقاوى ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،

٥٢٢ ص

● صورة فى الجدار

محمود البدوى ، القاهرة ، دار غريب للطباعة ،

١١٥ ص

● الظرف المغلق

محمود البدوى ، القاهرة ، دار غريب للطباعة

١١٨ ص

● عصر الحب

نجيب محفوظ ، القاهرة ، دار مصر للطباعة

١٧٨ ص

● قلوب صغيرة

أنيس منصور ، القاهرة ، مطابع الأهرام التجارية ،

١٨٩ ص

● الماضى الرهيب

اجاثا كريستى ، ترجمة : عبد العزيز أمين ، القاهرة ، مطبعة القاهرة الجديدة

١٧٤ ص

● مغامرات حمامة تطير كالسهم

ايفانجليوس افيروف ، ترجمة نعيم عطية ، مراجعة اويس عوض ، القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب ،

٢١٣ ص

● منتهى الحب

احسان عبد القدوس ، القاهرة ، دار مصر للطباعة

٢٢٢ ص

● وقائع عام الفيل كما يرويها الشيخ نصر الدين جحا

عبد الفتاح الجمل ، القاهرة ، دار الفكر المعاصر

١٢٠ ص

### ● المسرحيات

● قطط وفيران ( مسرحية فكاهية )

على أحمد باكثير ، القاهرة ، دار مصر للطباعة

١٣٤ ص

● ليلة السحلية

تاليف تنسى وليامز ، ترجمة فاروق عبد القادر ، القاهرة ، دار الفكر المعاصر ،

١٤٠ ص

● الوزير شال الثلاجة ومسرحيات اخرى

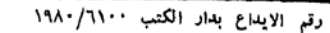
سعد الدين وهبه ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،

٥٠٥ ص

● الينبوع ( مسرحية فى ثلاثة فصول )

يوجين أونيل ، القاهرة ، دار مصر للطباعة

١٤٢ ص



طبعت بمطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٦١٠٠/١٩٨٠

# FUSUL

Journal of Literary Criticism

*Issued By*
General Egyptian Book Organization

*Chairman of Board of Directors*
SALAH ABD EL-SABOUR



# ARABIC TRADITION IN PERSPECTIVE

Vol. I
Nr. 1
October 1980

# فصول

مجلة النقد الأدبي




٢

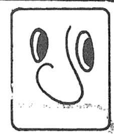
٧٥ قرشا

• المجلد الأول • العدد الثاني • يناير ١٩٨١

# عند رؤيتك لهذا الشعار

تذكر الحقائق التالية عن تنظيم الأسرة

تنظيم الأسرة



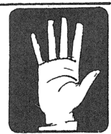
## أنظر حولك .. عندنا مشكلة زيادة السكان

نحن نستقبل ٣٠٢٤٠ مولودًا جديدًا كل أسبوع !



## الاختيار لك .. مرحبًا بالأطفال .. ولكن

لماذا الكثير منهم إذا لم يتيسر حسن تنشئتهم ورعايتهم



## هناك خمس وسائل موثوق بها .. وسهلة الاستعمال

الحبوب • اللولب • العجلة • المراهم • العازل المطاطي للزوج



فيما يتعلق بالوسائل الثلاثة الأولى لابد من استشارة الطبيب .

يمكن الحصول على كافة الإرشادات الخاصة بالاستخدام السليم لجميع الوسائل بمراكز تنظيم الأسرة والمستشفيات والصيدليات والعيادات الخاصة .




## أسرة صغيرة = حياة أفضل

مع تحيات مركز الإعلام والتعليم والاتصال
الهيئة العامة للاستعلامات




مجلة النقد الأدبي

تصدر كل ثلاثة أشهر

٢

المجلد الأول
العدد الثاني
يناير ١٩٨١
ربيع أول ١٤٠١




تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب





● الأسعار فى البلاد العربية

الكويت ٧٥٠ فلسا ـ الخليج العربى ١٥ ريالا قطريا ـ البحرين ١ دينار ـ العراق ١ دينار ـ سوريا ١٤ ليرة ـ لبنان ١٠ ليرة ـ الأردن ٨٥٠ فلسا ـ السعودية ١٥ ريالا ـ السودان ١ جنيه ـ تونس ١ دينار ـ الجزائر ١٥ دينارا ـ المغرب ١٥ درهما ـ اليمن ١٢ ريالا ـ ليبيا ١ دينار.

● الاشتراكات

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ٢٠٠ قرشا، ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش. ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية.

● الاشتراكات من الخارج :

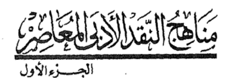
عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولارا للأفراد و ٢٤ دولار للهيئات. مضافا إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولار).
(أمريكا وأوروبا ١٥ دولار).

● ترسل الاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة فصول ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ـ ج. ع. م تليفون المجلة ٩٧٢٦٤٩.

● الاعلانات

يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين.

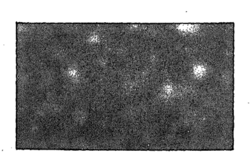


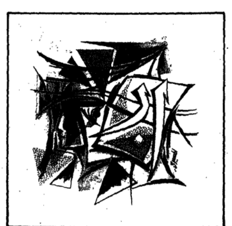

الجزء الأول

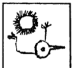
# محتويات العدد

صفحة









# دار الفتى العربي

بيروت . لبنان

## أول دار عربية متخصصة في نشر وتوزيع كتب الأطفال

### ١ ـ سلسلة الكتب العلمية المبسطة للناشئين :

بيئتنا : ما هي ؟ ـ تأليف :د. معين حمزه ، د. نايف سعاده رسم: اللباد
الصحراء والمحيط ـ تأليف :د. نايف سعاده ، د. معين حمزه رسم: اللباد
حكاية الاعداد ـ تأليف :د. محمد مكداشي رسم: اللباد
أمسيات علمية ـ تأليف :د. عفيف مشقيه رسم: نذير نبعه
صورة الأرض ـ تأليف :أ. أحمد علامه رسم: اللباد

ـ سعر النسخة الواحدة ٤٫٥٠ ل ل .

### ٢ ـ سلسلة المستقبل للأطفال :

| | | |
|---|---|---|
| ـ الشجرة | ـ ندم حصان | ـ شراع الأبيض |
| ـ الفيل يجد عملا | ـ بيت للورقة البيضاء | ـ الجراد في المدينة |
| ـ بديع الزمان | ـ وحيد القرن والعصافير | ـ صيام الثعلب |
| ـ القفص الذهبي | ـ الفيل في الصحراء | ـ الفأر والجبل |
| ـ الحمامة البيضاء | ـ نرجس | ـ الفلاح والتنين |
| ـ جزيرة الضياع | ـ الريش الجميل | ـ الصياد وديك الحجل |
| ـ عودة الطائر | ـ الطفل والمطر | ـ القمر والصغار |
| ـ السلحفاة الحكيمة | ـ القط الكسلان | ـ ضجر السلطان |

ـ سعر النسخة الواحدة : ١٫٧٥ ل ل

### ٣ ـ سلسلة قوس قزح :

| | | |
|---|---|---|
| ـ أجمل مكان | ـ الفتاة والزورق | ـ حيلة ذكية |
| ـ الحصان الخشبي | ـ الأولاد يضحكون | ـ أبطال صغار |
| ـ غراب بالألوان | ـ حكاية استهار | ـ لعبة القطط |
| ـ درس للعصفور | ـ البيت | ـ انذار من الشمس |

ـ سعر النسخة الواحدة ١٫٢٥ ل ل .

### ٤ ـ سلسلة نجوم صغيرة :

ـ مائدة القط بقلم : زكريا تامر رسوم : اللباد
ـ الدنيا من فوق بقلم : منير العكش رسوم: سلام قاوقجي
ـ الأمير الصغير بقلم : أيوب منصور رسوم : كمال بلاطه

ـ سعر النسخة الواحدة ١٫٧٥ ل ل .

### ٥ ـ سلسلة الأفق الجديد :

ـ حارسة النبع تأليف : زين العابدين الحسيني رسوم : منى سعودى
ـ البلح الأحمر تأليف : د. محجوب عمر رسوم : نبيل أبو حمد
ـ السمكة الصغيرة السوداء تأليف : الكاتب الايراني صمد بهرنجى رسوم : اللباد
ـ القنديل الصغير تأليف : غسان كنفاني رسوم : غسان كنفاني

ـ سعر النسخة الواحدة : ٣٫٠٠ ل ل .
٣٫٠ ل ل .

### ٦ ـ سلسلة حكايا عن الوطن :

ـ كتب الحكايا : زين العابدين الحسيني
ـ الرسامون : نذير نبعه ، حلمي التوني

| | | |
|---|---|---|
| ـ عايده | ـ خميس وسهيله | ـ الصمت والمخيم |
| ـ امام المحكمة | ـ طفلة مجهولة الاسم | ـ المدينة والبطل |

ـ سعر النسخة الواحدة : ١٫٢٥ ل ل .

### ٧ ـ سلسلة من حكايات الشعوب :

| | | | |
|---|---|---|---|
| ـ الديك الماهر | (فلسطين) | ـ النهر والاربعون عالما | (المغرب) |
| ـ سيدي الحلوى | (الجزائر) | ـ علي الحطاب | (تونس) |
| ـ ابو نخله | (مصر) | ـ العين الشريرة | (ايرلندا) |
| ـ فتاة الياسمين | (العراق) | ـ فتاة الشمس | (كولومبيا) |
| ـ الفلاح الماكر | (ارمنيا) | ـ الطائر السحري | (افريقيا الوسطى) |
| ـ سر الأمير | (اسبانيا) | ـ الالغاز | (الهند) |
| ـ الجنود الشجعان | (ايطاليا) | ـ الاسكافي الماهر | (تشيكوسلوفاكيا) |
| ـ الحطاب العجوز | (اليابان) | ـ الاسئلة الثلاثة | (الصين) |

ـ سعر النسخة الواحدة ١٫٢٥ ل ل

### ٨ ـ ملصقات للأطفال

الملصقات الفنية

لوحات فنية للقاعات والفصول الدراسية وكذلك لتزيين حجرات الأطفال تستهدف تنمية الذوق التشكيلي لدى الطفل العربي .

صدر منها ١٢ ملصقا ـ رسمها : عدلي رزق الله ، محمود فهمي ، حجازي ، حلمي التوني ، مريم عزمي .

ـ سعر النسخة ٢٫٠٠ ل ل .

● قريباً : مكتبة السلسلات ، مكتبة التراث

# أما قبل



**فإنه بعد صدور العدد الأول من هذه المجلة ، وما لقيه من استقبال كريم لدى القراء والمعنيين بأمور الثقافة على مستوى الوطن العربى ، عبر عنه بعضهم كتابة فى الصحف والمجلات ، أو فى رسائل خاصة تجشموا إرسالها إلى إدارة المجلة ـ لا يسعنا إلا أن نتجه بالشكر إلى كل الكلمات المضيئة التى عبر فيها أصحابها عن تقديرهم للجهد الذى بذلناه فى إخراج ذلك العدد . وقد أشفق علينا كثيرون ، وخالج كثيرين الشك فى أن المجلة يمكن أن تستمر فى نفس المستوى من الإتقان فى المادة والإخراج . ولسنا أقل إشفاقا على أنفسنا ؛ فنحن لا نملك أكثر من جهد متواضع ، ولكننا مطمئنون إلى أن جهود الآخرين من ذوى النوايا المخلصة ستشد دائما من أزرنا ، وستمنحنا طاقة دفع أكبر مما نعهد فى أنفسنا :**

وآخرون أشفقوا من أن المجلة ـ بحجمها الضخم ـ لن تتوافر لها المادة العلمية الرصينة على نحو ما حدث فى العدد الأول . ويرجع هذا الإشفاق ـ الذى نقدره كذلك ـ إلى تصور نجد أنفسنا مضطرين إلى ألا نقرهم عليه ، وهو أن العقول قد أجدبت ، وأن الأعمال الرصينة قد تقلصت ؛ فالواقع أن الطاقات الكامنة لا حدود لها ، وأن القدرات الواعية تنمو وتتزايد على نحو متصل ، وأن الراغبين فى العطاء أكثر مما نتصور . وتجربتنا العملية فى هذا العدد شاهد صدق على ما نقول .

**لقد كان فى خطتنا التى أعلناها أن يكون موضوع العدد الثانى هو «مناهج النقد الأدبى» . وحين تجمعت بين أيدينا مادة هذا العدد وفقا للصورة التى رسمناها له تبين لنا أن هذه المادة تكفى لإخراج مجلد فى أكثر من أربعمائة صفحة من هذا القطع الكبير . وهذا دليل واضح على أن هناك كثيرا من الطاقات قد وجدت المجال الملائم لانطلاقها فبادرت ، حتى فاقت مبادرتها كل ما كان فى الحسبان .**

وأمام هذا الموقف الجديد ، وإشفاقا منا نحن ـ هذه المرة ـ على القارئ الذى يريد أن يجد الوقت لاستيعاب كل كلمة ، لم نجد مناصا من أن نوزع هذه المادة الغزيرة على عددين بدلا من عدد واحد . لهذا فقد اخترنا من المناهج النقدية لهذا العدد أربعة مناهج ، هى : المنهج النفسى ، والمنهج الاجتماعى ، والمنهج الأسلوبى ، والمنهج البنيوى ، وأرجأنا المناهج الأخرى إلى العدد القادم . على أن هذا الاختيار وهذا الإرجاء لم يكونا عفويين ، وأيضا فإنهما لا يعنيان مطلقا أفضلية مناهج على غيرها ، أو مادة على مادة ؛ فكل المناهج سواء من منظور المهمة التى ندبت المجلة نفسها لتحملها ، وكل الذين شاركوا بالكتابة اهل فضل وموضع تقدير ؛ وإنما اخترنا هذه المناهج للعدد الراهن لأنها أكثر المناهج شيوعا وانتشارا ، ولأن القارئ ـ من ثم ـ ربما كان أكثر توقعا لها .

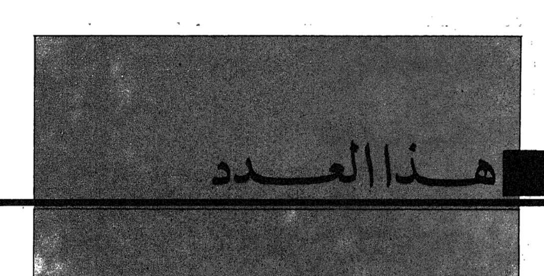
**ترى هل تقوم هذه الضرورة عذرا كافيا إلى الأساتذة الأفاضل الذين كان من نصيبهم أن يكتبوا فى غير هذه المناهج ؟ هذا ما نرجو .**

**يبقى بعد ذلك أن نعود فنؤكد أن المجلة تفتح ذراعيها لكل مشاركة علمية جادة ، ترد إليها من أى مكان ومن أى كاتب فى مصر وفى الوطن العربى بأسره ، وكل ما هنالك أنها لا تخضع فى منهج تحريرها للأسلوب العشوائى ، بل تلتزم بتخطيط منهجى دقيق لكل عدد . ويقتضى هذا أن يتم الاتفاق على الموضوع قبل الكتابة بين الكاتب وتحرير المجلة .** وقد لا يرضى هذا المطلب بعض الناس ، ولكننا نرجو من كل الكتاب أن يشاركونا التزامنا .

وإذا كان القراء الكرام قد رضوا كل الرضا عن إخراج العدد الأول ، تقديرا منهم لما يستطاع ، فإننا نصارحهم بأننا لم نكن على هذا القدر من الرضى . ومن أجل هذا فقد حرصنا فى هذا العدد على أن يكون إخراجه أكثر اتقانا ، مستفيدين فى هذا من تقنيات أكثر تقدما . ولما كان العدد الأول قد كلفنا خمسة أضعاف الثمن الذى بيع به ، فإننا نرجو من القارئ الكريم أن يقدر موقفنا إذا نحن ألقينا عليه بقدر يسير من أعباء هذه التكلفة المادية فرفعنا ثمن البيع .

**وأما بعد فقد أخذنا فى الاعتبار كثيرا من المقترحات التى أسفرت عنها ندوة مناقشة العدد الأول التى عقدت بمقر المجلة ، وكثيرا من المقترحات التى كتب إلينا بها إخوة أعزاء فى الوطن العربى ، وأملنا أن نكون عند حسن ظنهم .**

رئيس التحرير



# هذا العدد

**كان على المجلة ، بعد أن طرحت مشكلات التراث ، أن تطرح مشكلات أخرى ، لعلها الوجه الآخر من المشكلات التى يثيرها تعاملنا مع التراث . وترتبط هذه المشكلات بعملية الاختيار الصعبة التى يواجهها الناقد وهو يختار مدخله الخاص إلى العمل الأدبى ـ موضوع دراسته . وبقدر ما تمثل خصوصية المدخل مشكلة فإن وضع هذه الخصوصية داخل إطار عام ، يمثله منهج أو اتجاه ، يثير مشاكل أخرى ، تزداد تشابكا وتنوعا ، خصوصا عندما نضع القارئ فى الاعتبار ، ونحترم حقه فى التعرف على المهاد الذى يتحرك عليه الناقد ، والتعرف على الاتجاهات والمناهج التى تنير له فهم الخيوط المعقدة لشبكة النقد المعاصر.**

**ويبدأ هذا العدد بمقال افتتاحى من الدكتور عز الدين اسماعيل حول «مناهج النقد الأدبى بين المعيارية والوصفية»** . وهو محاولة لمتابعة حركة الفكر النقدى بعامة فى ترددها بين المنهج الذاتى الاستدلالى والمنهج الموضوعى الاستقرائى ، وتسجيل لوجهات النظر المختلفة فى موضوع القيمة الأدبية ومعاييرها الخلقية والجمالية ، وما طرأ على وظيفة النقد فى العصر الحديث من تحول بتأثير استفاضة المناهج العلمية والمذاهب الإيديولوجية من إصدار الأحكام إلى التحليل والوصف . ومن ثم يتعرض المقال لمحاولة تأسيس ما يسمى بعلم الأدب ومدى إمكانية تحققه ، وما يثار فى وجهه من صعوبات منهجية وإيديولوجية ، منتهياً إلى ما انتهت إليه **سوسيولوجية لوسيان جولدمان** التى تحاول إقامة توازن بين الذاتى والموضوعى ، مفسحة بذلك المجال لاجتماع أسلوبىْ التناول اللذين ظلا يتبادلان المكان فى تاريخ الفكر النقدى .

**أما المحور الأول** للعدد فيدور حول الاتجاه النفسى فى دراسة الأدب . ويدور حول هذا المحور نوع من الحوار بين إتجاهين هما : اتجاه التحليل النفسى الذى يطرحه **الدكتور فرج أحمد فرج** ، واتجاه علم النفس التجريبى الذى يطرحه تلامذة **الدكتور مصطفى سويف** ، من خلال نموذج محدد لدراسة الإبداع الفنى ، يطرحه **الدكتور مصرى حنورة** ، ومحاولة لتحديد «قيمة الإصلاح» عند الأدباء .

**أما دراسة الدكتور فرج أحمد فرج فتقوم على تحليل نفسى لمحتوى قصة «ليلى والذئب»** من مجموعة **«ليل الغرباء»** للكاتبة السورية **غادة السمان**.

وتنطلق الدراسة من فرضية أساسية مؤداها أنه يمكن للتحليل النفسى ـ بوصفه نظرية فى الإنسان ـ أن يكشف ـ فى أى عمل إبداعى ـ عن معان ودلالات ضمنية ، تقع فى المستويات التحتية للعمل ، فتمثل تعبيرا عن جوانب إنسانية أعمق ، لا يمكن بلوغها بغير هذا المنهج . وإذا كان العمل الأدبى يتحول ـ على أساس من هذه الفرضية ـ إلى «دال» يقع «مدلوله» فى نطاق نظام أشمل هو نظام الليبيدو ، فإن تفسير العمل يعنى فهم مستوياته السطحية فى ضوء المستويات الأعمق التى تردنا إلى اللاشعور . وعندئذ تصبح قصة «ليلى والذئب» قناعا لما يسميه الكاتب «جدل الخوف والوحدة والاغتراب» ، بل تغدو القصة

أشبه بالحلم ـ وإن تميزت عنه ـ ويتعمق التحليل المستويات ليكشف عن العلاقات الوظيفية بين صور رامزة تقودنا إلى معنى القصة . ويرتبط المعنى بخروج الانسان مطروداً من الجنة ثم سعيه إلى العودة من جديد . وإذا كانت القصة تبدأ بالخوف فإنها لا تكف عن الاستمرار فى مواجهته ، على نحو يجعل الخاتمة منطوية على أمل موجب ورغبة واضحة ، فى إعادة جسور التواصل مع الآخر . وتصبح القصة ـ فى النهاية ـ شأنها شأن كل أعمال الفن ، ضربا من ضروب العلاقة المتميزة بين الذات والموضوع ، الأنا والآخر ، على نحو تسعى معه الذات إلى التكيف مع موضوعها ، مثلما تسعى الأنا إلى الاتصال بالآخر والتواصل معه . وبمثل هذا التوجيه يغدو الفن شكلا راقيا من أشكال الحلم ، يسعى كلاهما إلى التواصل وإلغاء الهوة الفاصلة بين الأنا والآخر ، وبين الذات والموضوع .

ولكن هذه الغائية للفن يمكن أن تتكشف من منظور آخر ، وعلى أساس من منهج متميز . ومن هنا يؤكد **الدكتور مصرى حنوره** ما سبق أن أكده أستاذه **الدكتور مصطفى سويف** ، فيرى أن الفن سعى إلى التكامل ، ينطوى على محاولة لرأب الصدع بين الأنا والآخر . وكما حاول التحليل النفسى الوصول إلى مستويات أعمق ، عن طريق استبطان قصة « **ليلى والذئب** » فإن علم النفس التجريبى يتوجه صوب هذه المستويات ، فى قصيدة « شنق زهران » للشاعر المصرى **صلاح عبد الصبور** ، على أسس تجريبية واضحة . وبعد أن يقدم الدكتور حنورة مجموعة الأسس النظرية التى تبرر منهجه وتشرح أدواته ومقولاته ، يحدد الإبداع باعتباره نشاطا ينطوى على الأصالة والطلاقة والمرونة واستشفاف المشكلات ، وباعتباره عملية معقدة تمر بمراحل الاستعداد والاختيار والإشراق والتنفيذ ، وباعتباره وظيفة تقترن بمحاولة المبدع الفكاك من أسر الغموض الذى يحوطه ويكبل خطاه فيفصل بينه وبين الآخرين .

ولا يكتفى **الدكتور حنورة بما أنجزه المنهج الذى يتبناه فى مستويات « الطاقة الإبداعية لدى المبدع »** . بل يمضى خطوة أبعد ، ويحاول اختبار المنهج على الإنتاج الأدبى نفسه ، مؤكدا أن النتاج الإبداعى إن لم يكن أصدق المحكات فى الكشف عن كفاءة المبدع فهو ـ على الأقل ـ يمثل خطوة على الطريق الصحيح فى الكشف عن الخصائص الإبداعية فى العمل . وهكذا ، يصبح الأساس النفسى الفعّال « بطانة » قصيدة « شنق زهران » .. بطانة تترك بصماتها على العمل ، وتتجلى فى أبعاد معرفية ووجدانية وجمالية واجتماعية ؛ فتشير إلى القدرات العقلية والعمليات الذهنية ، كما تشير إلى سمات شخصية ، مثلما تشير إلى قدرات تشكيلية وقيم جمالية متميزة ، ولا تنفصل ـ فى ذلك كله ـ عن مشاكل اجتماعية وجوانب اقتصادية . وبقدر ما تمضى الدراسة فى الكشف عن كل هذه الأبعاد فى حركة **صلاح عبد الصبور** فى الانتقال بين عناصر قصيدته فإنها تحصى الصور الشعرية وتدرسها ، وتصف الأبعاد الاجتماعية والقيم التى يتبناها الشاعر ، وتكشف عن الدوافع الشخصية التى تحكم حركة القصيدة ، وتتابع النمو الداخلى لها ، لتقف الدراسة على صراع المبدع مع ما ينشأ فى طريقه من عقبات .

**وتأتى دراسة الدكتور محى الدين أحمد حسين عن « قيمة الإصلاح لدى المبدعين ومنافذ إليها فى سير بعض الأدباء »** لتواصل تطبيق نفس المنهج على جانب آخر . وتؤكد الدراسة أن توجه المبدعين إلى الأشكال المعقدة التى توازى رغبتهم فى إعادة النظام إن هو إلا تعبير عن صورة التكامل التى يسعى إليها المبدع . ومن هنا تغدو العملية الإبداعية نظاما آخر ، يستند إلى أعمق مكونات الشخصية ، وهو القيم . ولكن التركيز يتم على « قيمة الإصلاح » ، باعتبارها القيمة التى تفسر الشعور الدائم بالاختلال ، على مستوى العلاقة بين الأنا المبدعة والنحن . إن هذه القيمة تفسر رفض المبدع تحقيق التكامل مع الآخرين بالشكل المحدد سلفا ، أو

الحل الذى يفرض عليه ، أو الذى يمتثل فيه إلى غيره امتثالا يلغى حريته ، مثلما تفسر سعيه إلى طرح صيغ جديدة تفرض أهدافه على الآخرين ، فتحقق التوازن من وجهة نظر «الأنا المبدعة» لا «الأنا المذعنة» . ولذلك تتمثل عناصر قيمة الإصلاح فى إحساس الأديب بتلك الرغبة الجامحة التى تضطرم داخله ، والتى تدفعه إلى تخليص البشرية ، والاحساس بحاجة العالم إلى النظام ، مثلما تدفعه إلى خلق معنى لكل ما حوله ؛ وهذا يعنى توتراً فى إطار علاقته مع النحن ، والتزاما دائما بتجاوز الوضع الآنى لهذا الإطار . على أن هذه النتائج لا تتحقق عن طريق التأمل ، أو الاستبطان ، بل بالتجريب ، والتحقق الإمبريقى . وهذا يعنى تصميم مقياس لقيمة الإصلاح نفسها ؛ وعندئذ ندخل إلى عالم إحصائى ينطوى على «عينات» و«بطاريات» اختبار ، و«جداول» و«أرقام» ، نصل من خلالها إلى تأكيد قيمة الإصلاح باعتبارها قرينة دافع قوى لدى المبدع ، أعنى دافعا يحثه إلى خلق نظام مغاير ؛ نظام يمتزج فيه الاستقلال بالصدق ، والحلم بالممكن ، وتتغلب فيه الحرية على الضرورة .

ومن المؤكد أن الدراسات الثلاث السابقة لا تمثل كل مناهج الاتجاه النفسى فى دراسة الأدب ، ولكنها كافية من حيث توضيحها لبعض الأبعاد ، ومن حيث إيحاؤها بأبعاد أخرى . وأهم من ذلك أنها تلمح إلى أهمية البعد الاجتماعى فى العلاقة بين «الأنا» و«النحن» فى العملية الإبداعية . وقد لا تركز هذه الدراسات على الجانب الإجتماعى بالقدر الذى يتطلبه بعضنا ، ولكن هذا التركيز ليس مجالها ، بل مجال اتجاه آخر هو الاتجاه الاجتماعى .

**إذا كان الاتجاه النفسى ، يركز بالضرورة ، على العمل الأدبى من حيث صلته بمبدع فرد ، يقوم الاتجاه ـ بمناهجه المتعددة ـ بدراسة خصائصه الابداعية ، والعمليات النفسية التى تتحكم فيه لحظة الإبداع ، والتى تتكشف فى العمل المبدع ذاته ، فإن الاتجاه الاجتماعى ينحو منحى مغايرا فى التركيز ، بمعنى أنه يهتم بالعمل من حيث صلته بوضع اجتماعى ، أو مجموعة اجتماعية ، أو طبقة . ويقوم الاتجاه ـ بمناهجه المتعددة ـ بالكشف عن الصلة التى تربط بين العمل وشئ خارجه بالضرورة ، مثلما يقوم بدراسة العمليات الاجتماعية التى تتحكم فى لحظة الإبداع ذاتها ، والتى تتكشف فى العمل الأدبى ذاته ، بل يتجاوز ذلك لدراسة المستويات الاجتماعية لعمليات الإنتاج والنشر والتلقى والتذوق . والصلة بين الاتجاهين ـ على هذا النحو ـ صلة وثيقة ، فكلاهما ينطلق من داخل العمل إلى خارجه ، وكلاهما يعود إلى العمل محملاً برؤى تكشف عن طبيعة العمل ذاته . لكن الخلاف بينهما يظل خلافا فى درجة التركيز على الفرد المبدع أو المجتمع المؤثر والمتأثر فى آن واحد . ومن الطبيعى أن يكون كلا الاتجاهين أقدم الاتجاهات النقدية ، لأن كليهما يجيب عن سؤال أساسى متصل بالذات الكامنة وراء العمل الأدبى ، وما يتسم به من خصائص ترتبط بذات خالقه ، ومتوجهة إلى ذات خلاّقة متأثرة .**

**من هذه الزاوية يفتتح الدكتور صبرى حافظ دراسته عن العلاقة بين «الأدب والمجتمع» وهى «مدخل إلى علم الاجتماع الأدبى»** بالحديث عن البعد التاريخى لهذه العلاقة ، فيردنا إلى **أفلاطون وأرسطو** ، بل إلى ما قبل ذلك ، حين يؤكد أن العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة قديمة قدم وعى الانسان بأنه يبدع فنا . وينقلنا «المدخل» الذى يقدمه **الدكتور صبرى حافظ** إلى المستويات التاريخية لبحث هذه العلاقة ، فمن «فيكو» Vico بفكرته عن الإتساق بين أشكال التعبير الأدبى وطبيعة الواقع الاجتماعى إلى **مدام دى شتال** Mme de Stael بكتابها عن «تناغم الأدب مع المؤسسات الاجتماعية» إلى **هيبوليت** تين بثلاثية البيئة والجنس واللحظة التاريخية ، ومن **كارل ماركس** بمفهومه عن العلاقة الجدلية بين البنى الاجتماعية والاقتصادية التحتية والبنى الفكرية والإبداعية الفوقية ، **إلى لوكاش** Luckacs وتطويره لعلم الجمال الماركسى ، وتأسيسه لمفهوم النمط الإنسانى الذى يتجسد فيه كل ما هو جوهرى فى لحظته التاريخية ؛ ومن **لوكاش** باجتهاداته فى نظرية الانعكاس إلى مفهوم «التوليف» الذى يتوسط ما بين بنيتين ، وينهض معتمدا على العناصر المضادة ، على نحو ما يتبدى فيما يُعرف بمدرسة فرانكفورت ؛ ومن مدرسة فرانكفورت إلى الإنجازات المعاصرة عند جولدمان **وبيير ماشرى** فى فرنسا ، **وريموند وليامز وتيرى إيجلتون** فى انجلترا ، **وفردريك جيمسون** فى الولايات المتحدة . وتلك رحلة طويلة ، تبدأ من البسيط إلى المركب ، وتتجاوز الحدوس الأولية ، والأفكار الآلية ، لتصل إلى مفاهيم معقدة ، تفيد من البنيوية ، وتتجاوزها فى تأصيل نموذج معقد للعلاقة بين الأدب والمجتمع ، حتى نصل إلى المفهوم الأخير الذى يتصور الأدب باعتباره «مؤسسة إجتماعية» تجسّد مجموعة من القيم المحددة ، تنطوى ـ بدورها ـ على درجة من التماسك واليقين الكيفى . وعند هذا الحد يتكشف «علم اجتماع الأدب» من منظور جديد ، وتتفتح أمام النقد الأدبى آفاق أوسع ، وتصحح كثير من المفاهيم الخاطئة عن الطبيعة الاجتماعية للأدب ، وتؤكد الطبيعة الأدبية لعمل الناقد ، فتفتح السبيل إلى مراجعة المفاهيم التقليدية للانعكاس ، ذلك المصطلح الذى شوهه بعض أنصاره تشويها لا يقل عن تشويه خصومه .

ولا شك أن «اجتماعية الأدب» ـ على هذا النحو ـ تثير «إشكالية الانعكاس» فيأتى السؤال المهم عن الرمز المجسد لهذه الإشكالية، ويبدو مصطلح «المرآة» مصطلحاً مراوغاً، يكشف ولا يكشف عن «اجتماعية الأدب». وذلك هو المركز الأساسى الذى تدور حوله دراسة **جى بوريللى**، أستاذ الأدب بجامعة نانسى، فى فرنسا، التى تكرم بكتابتها خصيصا لهذا العدد من «فصول». **ويبدأ بوريللى** بحثه بالإشارة إلى مجموعة من الاستعارات تؤكد العلاقة التماثلية بين الأدب والمجتمع. مثل «تمثيل» و«صورة» و«انعكاس» و«مرآة»، لكنه يتوقف عند المرآة من حيث هى استعارة متعددة الأبعاد لأوجه العلاقة بين الطرفين. وما دمنا قد دخلنا فى الأبعاد المتعددة للعلاقة فقد دخلنا فى «رؤية العالم» والفرق بينها وبين «الأيديولوجيا» ونتجاوز بتعقيد الأبعاد المتعددة المفاهيم الساذجة للانعكاس إلى الأوجه المتصارعة لعالم العمل الأدبى. وتتوقف الدراسة وقفة متأنية عند «**جان جيونو**» الكاتب الفرنسى لتكشف عن الأبعاد المتعددة بين انتاجه والواقع الاجتماعى الذى عاش فيه؛ بحيث لا تتمثل فاعلية أيديولوجية أعماله فى خصوبة فكرة مشروع المجتمع الذى تدعو إليه الأعمال بقدر ما تتمثل فى النقد الذى توجهه إلى نظام الرأسمالية الصناعية، وبحيث تتكشف الأوجه المتعددة لهذه الأعمال، فتقودنا ـ مرة أخرى ـ إلى إشكالية الانعكاس، من حيث عجزه ـ كمفهوم ـ عن اختراق أعمال بعينها، ومن حيث نجاحه فى الحالات المباشرة فى التصوير. وهكذا يطرح السؤال:

**وماذا عن الشعر، والموسيقى؟**
**وكيف يمكن أن نحدد الإطار الاجتماعى للأشكال الجمالية التى تتمتع بحرية نسبية؟**
**وهل هناك صلة من نوع ما بين الأشكال الجمالية فى «جوهرها» وفى تطورها؟**

لقد أكد بعض ممثلى هذا الاتجاه، فى أشكاله المعاصرة، عدم وجود علاقة تماثل بسيطة بين تغير الأيديولوجية وتغير الأدب، مثلما أكد أن الشكل الأدبى بنية مركبة، دوماً، من عناصر ثلاثة على الأقل: بمعنى أنه يتشكل جزئيا بواسطة التاريخ الأدبى (المستقل نسبيا) للأشكال، ويتبلور من أبنية أيديولوجية معينة تسود، ويجسّد وضعا معينا من العلاقات بين المبدع والمتلقى. وقد نتساءل عن الاستقلال النسبى، أو نتساءل عن مستويات العلاقة بين هذه العناصر، مثلما نتساءل عن النموذج التصورى الذى يستهدى به الناقد الاجتماعى فى دراستها. وكلها أسئلة مطروحة، يسعى النقد الاجتماعى إلى الإجابة عنها من خلال ما يسمى بالتوجه صوب «علم النص الأدبى». على أن هذا التوجه لا يعنى إلغاء ما سبق أن أنجز، بل يعنى تطويره، وكما يقول بوريللى ـ بحق ـ فى ختام دراسته فإننا تحتاج إلى دراسات متعددة وموضوعية، توصلنا إلى أقصى درجة من الفعالية فى تعاملنا مع مختلف النصوص، ولا ضير فى الاختيار والتجريب، فالمهم أن نتذكر أن أقصر الطرق للوقوع فى الخطأ هو الاعتقاد بأننا (دائما) على صواب.

إن الاختبار والتجريب يعنى التوجه إلى الموضوعية، والسعى وراء التطوير والتعميق سعى إلى اكتمال المفهوم، وبالتالى اكتمال المنهج. ومن هذه الزاوية تبدو حيوية بعض إنجازات النقد الاجتماعى للأدب، بل تبدو أهمية «البنيوية التوليدية». لقد أفاد النقد الاجتماعى ـ من خلالها ـ من كل المنجزات المتاحة، وحاول تطوير مفاهيم للاقتراب من أعمق مستويات العمل الأدبى، وتأمل خصائصه النوعية، باعتباره بنية أدبية لها دلالتها الوظيفية، وعلاقاتها التكوينية، التى يمكن فهمها فهما موضوعيا.

والحديث عن «البنيوية التوليدية» Genetic Structuralism يعنى الحديث عن **لوسيان جولدمان** Lucien Goldmann (١٩١٣ ـ ١٩٧٠) (وهو ناقد رومانى الأصل، فرنسى الجنسية، احتل كثيرا من المراكز العلمية فى فرنسا منها ـ كلية الدراسات العليا، ومركز البحث الاجتماعى) وعن تطويره للأصول التى ثقفها من جورج لوكاش، وتعميقه لدراسة أبعاد العلاقة بين الأدب والمجتمع. والمدخل إلى فهم «البنيوية التوليدية» ـ كما يرى الدكتور جابر عصفور بقراءاته فى «لوسيان جولدمان» ـ هو مفهوم «رؤية العالم»، باعتبارها بنية تتوسط ما بين الأساس الاجتماعى الطبقى الذى تصدر عنه، وبين الأنساق الأدبية والفنية والفكرية؛ فهى «كلية متجانسة» تكمن وراء الخلق الثقافى وتحكمه، مثلما تتجلى فيه، وتتكشف بواسطته. والحديث عن العلاقة بين «رؤية العالم» و«عوالم الأعمال الأدبية» يعنى حديثا عن عمليات بنائية، تتولد فيها أبنية أدبية (هى الأعمال الأدبية) عن أبنية فكرية، هى رؤية ـ أورؤى ـ العالم، عند مجموعة اجتماعية أو طبقة. ومن هذه الزاوية تصبح «البنيوية التوليدية» منهجاً فى دراسة الأدب، ومفهوما عنه. أما منهجيتها فتتمثل فى عملياتها الاجرائية التى تزاوج بين تفسير العمل ـ أى فهم العلاقات بين

العناصر المكونة لبنيته ـ وشرح العمل ـ أى فهم بنيته باعتبارها وظيفة لبنية أشمل ، تقع خارج العمل وتتجلى فيه فى نفس الوقت . وإذا كان التفسير فهما للعناصر الأدبية الخالصة فى العمل الأدبى فإن الشرح فهم لوظيفة هذه العناصر الاجتماعية . وإذا كانت العمليات الاجرائية فى المنهج ـ على هذا النحو ـ عمليات داخلية وخارجية معاً ، فإنها عمليات تنطوى على مفهوم للعمل الأدبى من حيث هو بنية دالة ، لا تتحدد ، أو تقوم ، أو تحلل ، إلا على أساس من وظيفة تؤدى . وهكذا يغدو العمل الأدبى «جمالية دالة » لا يتحدد طابعها الجمالى إلا بما تنطوى عليه عناصرها الأدبية المكونة من تلاجم دال ، يقودنا إلى دلالة لا تنفصل عن تولد العمل ، فتحدد قيمته مثلما تحدد منهج دراسته . ولا شك أن اكتمال فهم هذا المنهج لا يتم إلا بتقديم مثال لما قام به من تطبيق . وأهم من ذلك بإدخال المنهج نفسه فى حوار مع المناهج المخالفة له ، حتى تتكامل القسمات الإيجابية والسلبية للمنهج . ولا شك أن تقديم ترجمة لواحد من أبحاث **جولدمان** نفسها يتيح للقارئ الدخول فى منطقة حوار هذا المنهج مع نفسه ، وحواره مع نقائضه ، بل يتيح للقارئ تكوين قراءاته الخاصة عن البنيوية التوليدية ، وعن الاتجاه الاجتماعى كله . ولذلك يختتم الاتجاه الاجتماعى بترجمة لما كتبه **جولدمان** عن «علم اجتماع الأدب ؛ الوضع ومشكلات المنهج » ، وهى دراسة نشرت عام ١٩٦٧ فى المجلة العالمية للعلوم الاجتماعية ، وتصدر عن اليونسكو بأكثر من لغة حية .

**ولكن ماذا عن أسلوب العمل الأدبى ؟**

إن الاتجاه الاجتماعى ـ شأنه شأن الاتجاه النفسى ـ قد يقع فى التركيز على محتوى الأعمال ، وقد لا يتعمق دراسة العلاقات اللغوية المكونة للعمل الأدبى .

**ولقد ازدهرت «الأسلوبية » أساسا بدعوى تخليص النقد الأدبى من فوضى الانطباعات ، ومن التعامل مع الأعمال الأدبية باعتبارها وثائق لشئ يقع خارجها . وبقدر ما أفادت الأسلوبية من علم اللغة انضباطاً ودقة وصرامة ، حاولت اقتحام العلاقات اللغوية للعمل الأدبى ، مثلما حاولت أن تطرح بديلا للنقد الأدبى بمعناه التقليدى ؟ فهل نجحت فى ذلك ؟ هذا ما يحاول المحور الخاص بالأسلوبية الإجابة عنه .**

**ويبدأ هذا المحور بدراسة الدكتور عبده الراجحى عن «علم اللغة والنقد الأدبى » وتناقش الدراسة القضية من زاوية العلاقة بين علم اللغة والنقد الأدبى . وكما يقول صاحب الدراسة فإن هذه العلاقة مرت بتحولات ؛ فقد كانت تقوم على نوع من الاتصال الواضح فى التراث (شرح النصوص ، والتعليق عليها ، وتحديد المستوى العالى للأداء اللغوى ) . ولكن هذه العلاقة عانت من انفصال آخر نشأ عن تحول علم اللغة إلى علم وصفى جامد لا يلتفت إلى طرائق الأداء الفردى . ولكن العلاقة تتغير مع تحول المنحى عند التوليديين ، واكتشاف مفهومى الأداء والكفاءة عند تشومسكى وتطورهما عند أتباعه وهما مفهومان يرتبطان بالجانب الخلاق للغة . وإذا باللغويين الذين سعوا إلى الابتعاد عن ميدان النقد الأدبى يعودون إليه ، فيعودون إلى استخدام الأدوات اللغوية فى التعامل مع العمل الأدبى فيما يعرف بعلم الأسلوب .**

وينهض تبرير هذا العلم على أساس أن النقد الأدبى قرين دراسة تقييمية ترتبط بالانطباعات الذاتية ، فلا يؤسس بذلك أحكاماً موضوعية . وعلى العكس من ذلك علم الأسلوب الذى يحاول تجاوز الانطباعية ، وتأسيس نظر موضوعى إلى العمل الأدبى .

وإذا كان علم اللغة يدرس اللغة العامة فإن علم الأسلوب يدرس الجوانب الخاصة فى اللغة ، والتنوعات الفردية ، باعتبارها انحرافا عن هذا النمط ، فهو وصف للانحراف اللغوى على المستوى الأدبى ، وتقييم له ، وكشف عن «الطاقات » التعبيرية «الكامنة » فى اللغة .

وتتعمق الدراسة فهم اتجاهات علم الأسلوب ، فتنتقل من مستويات عامة تشكل ما يسمى علم الأسلوب العام ، إلى الاتجاهات الأكثر خصوصية لدراسة «الطاقات » التعبيرية و«التنوعات » الفردية على مستويات أكثر تحديداً ، ثم تتجاوز الدراسة هذا المستوى إلى محاولة التمييز بين التوجه النفسى والتوجه الوظيفى ، والتوجه الإحصائى فى التحليل الأسلوبى .

وبقدر ما تكشف الدراسة أبعاد كل هذه الجوانب فإنها تختتم بملاحظات مهمة لابد من وضعها فى الاعتبار قبل الشروع فى أى دراسة أسلوبية .

وتقودنا هذه الملاحظات إلى **دراسة الدكتور محمود عياد عن «الأسلوبية الحديثة»**. وهى دراسة تطرح على نفسها ـ منذ البداية ـ الإجابة عن الإشكال الذى يثيره «علم الأسلوب Stylistics» ـ فيما يسميه **الدكتور عبده الراجحى** ـ و «الأسلوبية» فيما يسميه **الدكتور محمود عياد**، متابعاً **الدكتور عبد السلام المسدّى**، صاحب كتاب «الأسلوبية الحديثة» (تونس، ١٩٧٧). ويبدأ بحث **الدكتور عياد** بمحاولة تعريف «الأسلوبية»، ثم يتجاوزها محاولا تحديد ماهية العلم ذاته. ويتوقف متأملاً مناهج الأسلوبية فيحصرها فى ثلاثة مناهج أساسية، ينظر أولها إلى الأسلوب باعتباره انحرافا عن اللغة المعيارية. وينظر ثانيها إلى الأسلوب باعتباره نوعاً من تكرار الأنماط وتوافق الظواهر، وينظر ثالثها إلى الأسلوب باعتباره وسيلة من وسائل استغلال الطاقة الكامنة فى اللغة، ومن ثم محاولة وضع قواعد لإمكانيات هذه الطاقة. ثم تتوقف الدراسة عند جوانب القصور فى «الأسلوبية»، فتعرض لمشاكل مهمة تنبع كلها من معضلة تطبيق علم اللغة العام على النص الأدبى الخاص. فنواجه محدودية الدراسة اللغوية فى مقابل شمول الدراسة النقدية. ونواجه التركيز على الجملة فى الأسلوبية مقابل التركيز على كلية النص فى النقد الأدبى. ونواجه أخيرا مشكلة القيمة التى لم تحل حلا حاسما فى الأسلوبية. وبقدر ما يؤكد هذا كله استحالة قضاء الأسلوبية على النقد الأدبى فإنه يؤكد قدرتها على أن تكون مفيدة له، ومطورة لمستويات التحليل فيه. وإذن ففى النقد بعض ما فى الأسلوبية وزيادة، وفى الأسلوبية بعض ما فى النقد الأدبى.

لكن وجهة النظر المحددة هذه تحتاج إلى وجهة نظر أخرى مقابلة، ذلك لأننا نحتاج إلى دفاع الأسلوبية عن نفسها، مثلما نحتاج إلى أن نسمع صوتا متعاطفاً معها. ومن هنا يفرض السياق بحث «**الأسلوبية: علم وتاريخ**» وهو بحث ترجمه **الدكتور سليمان العطار عن الأسبانية**، وحاول التعريف بأهم أفكار كاتبه وهو **فيتور مانويل دى آجيبار**. وأهمية البحث ترتبط بتاريخيته وتعاطفه. مثلما تكمن فى المعلومات الوصفية التى يقدمها عن المناهج والانجازات، ابتداء من شارل بيلى تلميذ **دو سوسير**. ومرورا **بكارل فوسلر**. **وليوشبيتزر** (بنظريته عن الدائرة اللغوية) **وشارل برونو** وتلامذة **فيرث**. ويضاف إلى ذلك كله ما يلقيه البحث من ضوء على إسهام المدرسة الأسبانية فى الأسلوبية، وما قام به الأسلوبىُّ الكبير **داماسو ألونسو** وتلامذته فى الكشف عن الأبعاد المتعددة والمستويات المتنوعة للأسلوب.

وإذا كانت الدراسات السابقة كلها ـ فى الأسلوبية ـ تقوم على العرض الواصف، أو التاريخ المقوِّم، أو الموقف الناقد، فإن **دراسة عبد السلام المسدى** تقدم تطبيقا لأصول الأسلوبية على النص الأدبى، تضافرت فيه المعرفة اللغوية والحدس النقدى. وتتحرك هذه الدراسة حول محاور ثلاثة تحتية، يتصل أولها ببعد القيمة الذى يرسخه النقد الأدبى، ويتصل ثانيها ببعد التحليل اللغوى فى الأسلوبية، ويتصل ثالثها ببعد الشرح الذى يتجاوز الفهم والتفسير، ليصل ما بين بنية النص فى ذاته وبنية خارجة عنها، هى العالم النفسى، الذى يتجلى فى النص، ويقع خارجه فى الوقت نفسه. وهكذا يصحبنا **عبد السلام المسدى** فى مغامرة من مغامرات القراءة الأسلوبية، «**مع الشابى**»، ليناقش المستويات المتداخلة والمتجاوبة والمعقدة التى تصل ما بين «المقول الشعرى» و«الملفوظ النفسى» عند **الشابى**. وهى قراءة تمثل استمراراً معمقا لما قام به صاحبها من درس أسلوبى (فى كتابه عن «الأسلوبية والأسلوب»، وتحليل «شعر» المتنبى، و «أيام» طه حسين و «أساليب الشرط فى القرآن» وغيرها من الانجازات) حاول أن يطرح فيه بديلا «ألسنيا»، أو «لغويا» فى نقد الأدب. ومطمح المسدّى ـ فى قراءة **الشابى** ـ هو الوصول إلى قراءة تسبر أغوار النص، دون أن تتعامل معه باعتباره بنية منغلقة، أو دالا دون مدلول. ومن هنا لا تنحصر القراءة فى النص وحده، بل تجعل منه نقطة للبدء، تُستجلى بالأخذ من خارجه. ولكنها تعود إلى النص، لتؤسس التواشج بين المقول الإنشائى والإفضاء النفسى فى علاقة وثيقة. فنؤكد ما تنطوى عليه الصياغة اللغوية عند الشابى من خاصيتين أساسيتين هما: التمزق، والصراع. وإذا كان التمزق حالة ازدواج فى الكيان النفسى، فإنها حالة تتحول عبر الحساسية الفنية للشابى إلى معين يغذى أدبه بروح وجودى، يقوم على التوتر بين «الأنا» و «الحبيبة» على المستوى الإنسانى، كما يقوم على التوتر بين «الأنا» البشرى، و«المطلق» المتعالى على المستوى الوجودى. أما الصراع فهو مرتبط، فى ديوان «أغانى الحياة»، بالظروف الاجتماعية والتاريخية التى عاشها الشابى، وهو كذلك ينطوى على ثنائية زمنية، تتمثل فى صدام وعى الشاعر مع القوى الغالبة والاستعمار، ثم تحوله إلى الصدام مع القوى المغلوبة (الشعب) فى مرحلة لاحقة.

**ولا شك أن ما قام به الدكتور عبد السلام المسدى من قراءة يقودنا إلى تخوم «البنيوية»، حيث التركيز على العمل الأدبى باعتباره بنية ذات مستويات متعددة وعناصر مكونة مندرجة فى علاقات داخل نظام قابل للوصف والتحليل. ولكن الفارق بين المسدى والبنيوية هو انطلاقه من المستويات الداخلية لبنية الشعر عند الشابى إلى مستويات أخرى خارجية تقع على مستوى حياة الشاعر الخاصة والعامة. ولكن هذا كله يطرح السؤال المهم وما البنيوية نفسها؟ والمحور الرابع والأخير من محاور العدد ليس سوى إجابة عن هذا السؤال.**

ومن الطبيعى أن تبدأ أبحاث هذا المحور الأخير بداية تاريخية نوعا ما ؛ فإذا كانت البنيوية ترجع إلى نظرية **دو سوسير** فى علم اللغه فإنها ترجع ـ فى جانب منها ـ الى جهود الشكليين الروس الذين بدأوا مع بداية القرن واستمرت جهودهم حتى الثلاثينيات منه . ومن هنا يعالج **الدكتور محمد فتوح أحمد** ـ فى مقاله «**الشكلية ... ماذا يبقى منها ؟**» ـ الإنجاز النقدى المهم للشكليين الروس . ومن الطبيعى أن يؤكد صلة الحركة بالمناخ الأدبى السائد منذ مطالع القرن ، والذى لم ينفلت من تأثير المودرنيزم الأوربى على الرغم من محاوله التمرد عليه . وهى آثار باقية فى الساحة النقدية على الرغم من غياب ممثلى الحركة رسمياً فى أواسط العقد الرابع من هذا القرن . ولقد تجلت بدايات الحركة فى نشاط مدرسة الصوتيات التجريبية ، وفى «جماعة دراسة اللغة الشعرية» Opoyaz فى مدينة موسكو . ومن أهم إنجازات هذه المرحلة ـ فى الشكلية ـ تحليل الإيقاع الشعرى بمستوييه الصوتى والتركيبى ، وما ترتب على ذلك من ربط للزمن الشعرى بالزمن الذاتى للمنشد ، والاهتمام بعناصر الإيقاع ، والنظر إلى الدرجات الصوتية للتلوين . والجديد فى ذلك هو نظر الشكليين إلى الايقاع وتأكيدهم البيت باعتباره الوحدة الأساسية للتحليل ، أى الوحدة التى تنتظم فى علاقات تفعيلية تتحد على أساس من علاقتها بالقصيدة ، مما يدفع الى دراسة التلوين وطرائق الإنشاد وعلاقات التوتر بين هذه المستويات ووزن البيت بحيث يصبح الإيقاع ـ شأنه شأن اللغة الشعرية ـ عنفاً منظماً يرتكب فى حق اللغة اليومية . ثم ينطلق البحث بعد ذلك إلى العقدين الثانى والثالث من هذا القرن ليبرز جهد **ياكوبسن وفينوكور** ، وانسجام هذا الجهد مع التركيز على فنية الشكل الأدبى ، والإلحاح على أدبية الأدب ، حيث يصبح الأدب طريقة للتأليف بين مستويات متعددة . ولا شك أن هذا الفهم للشكل الأدبى كان مقدمة انطلقت منها مدرسة براج وطورتها تطويرا لا يخلو من أصالة . وبقدر ما تكشف دراسة الدكتور فتوح عن أهم مقولات الشكليين فإنها تكشف عن حوارهم مع خصومهم ، مثلما تكشف عن تأثيرهم فيمن تلاهم من اتجاهات ، وخصوصا مدرسة النقد الجديد New Criticism school فى أوربا وأمريكا . وليس من الصعب إيجاد صلة قرابة بين الشكليين ونظرية إليوت عن موضوعية الخلق الفنى ، بل إن هذا الرافد الأخير ـ إليوت ودعاة النقد الجديد ـ هو أبرز المسارات التى اتخذتها فكرة استقلال الأبنية الأدبية إلى نقدنا العربى الحديث . وتختتم الدراسة بمحاولة لتأصيل جهد الشكليين ، مؤكدة أبعادها الإيجابية والسلبية فى نفس الوقت ، فتضعنا هذه الأبعاد فى مواجهة البنيوية .

**ويأتى بحث الدكتورة نبيلة إبراهيم ـ «البنائية : من أين وإلى أين ؟» ـ امتدادا طبيعيا للدراسة السابقة .**

والبنائية ـ فيما تؤثر كاتبة البحث ـ منهج تحاول الدراسات المختلفة فى العلوم الطبيعية والأنثروبولوجية واللغوية والأدبية والفنية أن تطبقه فى إصرار ، ولكن لفهم هذا المنهج لابد من فهم البناء باعتباره نظاماً ماثلا فى علاقات العناصر ، يؤدى فهمه إلى الكشف عن وحدة العمل الكلية . ويتكشف هذا النظام من خلال نموذج يقدمه الباحث ، أشبه ما يكون بالنموذج الهندسى أو الرياضى ، بحيث يستوعب النموذج الوحدات أو العناصر التى يتكون منها العمل على نحو يبرز علاقة بعضها بالبعض .

وإذا كان هذا كله يعنى أن البناء هو موضوع المحلِّل أو الدارس لظاهرة ما أو لعمل ما ، فإن البنائية لا تبحث عن المحتوى أو الشكل ، أو عن المحتوى فى إطار الشكل ، بل تبحث عن الحقيقة التى تختفى وراء الظاهر من خلال العمل نفسه ، وليس من خلال أى شئ خارج عنه . ولكن البناء نظام مغاير للمركز ولفكرة المحور الثابتة . وكأن البنائية ـ من هذا المنظور ـ تبحث عن بناء ليس له مركز ، أو عن نظام أشبه بأنظمة اللعب الذى تحكمه قواعد محددة . وإذا كانت فكرة عدم مركزية البناء تؤكد تشابه الأبنية ، ومن ثم النظر إليها باعتبارها خاصية للكيفية التى يدرك بها العقل البشرى العالم ، فإنها تصبح أساساً لدراسات الأنثروبولوجيا وعلم اللغة . ومن الأدق أن نقول إن اكتشاف مفهوم البنية فى علم اللغة هو الذى قاد إلى تحويل مناهج الدراسات الأنثروبولوجية والأدبية ، والتاريخية ، وتوجيهها إلى الكشف عن العناصر الأساسية لأنظمة ثابتة ، تؤكد وحدة العقل البشرى ، ووحدة المقدرة الأدبية ، ووحدة الأجرومية المنظمة لأنسقة التاريخ والأدب والفن .

وبعد أن يوضح البحث أصول البنائية ، يتوقف عند بعض الأنظمة التى كشفها **شتراوس** على مستوى المقابلة بين الحضارة والطبيعة (المطهو ـ النيئ) ثم ينتقل الحديث إلى جهد **رولان بارت** فى الكشف عن الأنظمة التى تكمن وراء الأزياء ووراء الأعمال الأدبية . ثم يطرح البحث بعض جوانب الحوار الداخلى ما بين ممثلى البنائية ، وما بينهم وبين غيرهم ، مؤكدا ـ أى البحث ـ نظرة **لوسيان جولدمان** إلى البناء الوظيفى أو الوظيفة فى البناء ؛ إذ يمثل **لوسيان جولدمان** البنائية المتطورة التى تتلخص فى فهم الأبنية الداخلية لمجموعة من الأعمال ، وربطها بالبناء الكلى الذى تولدت عنه . وبقدر ما يؤكد البحث أن البنائية فى حركتها المتطورة ، حريصة على ربط العمل الأدبى بحركة التطور فى الحياة ، فإنه يأخذ على بعض البنائيين أنهم يصوغون نماذجهم فى أشكال رياضية بحيث يبدو العمل الأدبى شكلا بلا روح .

بعد هذا كله تأتى محاولة تطبيقية تتبنى المنظور البنيوى وتحاول اختباره فى رواية الشحاذ لنجيب محفوظ ، وذلك انطلاقا من فرضية مؤداها أن هذه الرواية نوع من القص الذى يستعين بالمونولوج ويستغل العلائق المركبة التى تصل ما بين : قاص ـ

مؤلف/سارد ـ راو/ قارئ ـ متلق . وتقوم محاولة التطبيق على البحث عن الشكل الجمالى (التضميني ـ الرمزى ) والشكل الأدبى (التعييني ) مما يعني البحث عن مستويين للعمل ، مستوى الحدوتة أو الحكاية (باعتباره نسقا من الأحداث والشخصيات ) ومستوى السياق أو الحديث (باعتباره وسيلة اتصال بين القاص والقارئ ، ودمج القارئ فى عالم القاص ) . لذلك يبدأ البحث بتلخيص «الحكاية » فى الشحاذ تلخيصا يعين على تحديد المضمون ، وإخضاع التتابع الزمنى للرواية لنظام منطقى . وهو نظام ذو طابع عام ينمو حسب جدلية عامة .

ولا شك أن مثل هذه المحاولة تثيركثيراً من الأسئلة ، ولكن صاحبتها تؤكد أن محاولتها لا تقدم القراءة النهائية ، لأنها تؤمن ، مع رولان بارت ، بأن العمل الأدبى لا يبقى لأنه يفرض معنى واحداً على بشر مختلفين ، بل لأنه يقترح معانى مختلفة على شخص واحد . ولكن ما يقوله **بارت** يثير مشكلات أخرى تتصل بالقيمة والتفسير والبعد التاريخى للنص ، وكلها مشكلات تستدعى تكوين موقف من «البنائية » أو «البنيوية » ، وهى اجتهادات لترجمة مصطلح واحد Structuralism .

لهذا كله يأخذ بحث **الدكتور شكرى عياد عنواناً محدداً وهو «موقف من البنيوية »** ، ينطلق من التقويم الصادر عن موقف محدد . ولكن الموقف هنا ليس موقف المعارض المحايد أو الرافض سلفاً ، وإنما موقف الذى يحاول أن يختبر السلامة النظرية لما يقدمه منهج البنيوية ، فيكشف عما فيه ، وعما تنطوى عليه مسلماته من تماسك أو تهافت . وتحديد مثل هذا الموقف ينطوى على نقد للبنيوية من داخلها ومن خارجها فى آن واحد ، وذلك من منظور يلمح التناقض والجدل بين العناصر . وبعد أن يحدد شكرى عياد المصادر الأساسية التى يعتمد عليها فى تمثل البنيوية ، يؤكد أن الكلمة نفسها ــ أى البنية ــ ليست جديدة على النقد الأدبى ؛ فالحديث عن البنية ــ أو البناء ــ يصاحب كل حركة نقدية ، تعنى بالتحليل الفنى للنصوص الأدبية ، وتخالف الاتجاه الذى ظل سائدا حتى أوائل هذا القرن نحو التفسير التاريخى ، بمعانيه التقليدية السائدة فى جامعاتنا . والشبه واضح ــ من هذه الزاوية ــ بين «النقد الجديد » فى أمريكا فى الأربعينيات والخمسينيات ، والنقد البنيوى الذى انطلق من فرنسا فى الستينيات .

ولكن الفارق بين النقدين يرجع إلى أن الاتجاه البنيوى اتجاه عقلانى يهتم بالأفكار قبل اهتمامه بالوقائع الموضوعية ، على خلاف الاتجاه الآخر التجريبى الوظيفى الذى يعتمد على الملاحظة المباشرة للعلاقات المتبادلة بين أعيان الموجودات .

أما أسس البنيوية على نحو ما يحدّدها موقف **شكرى عياد** ، فأهمها أن موضوع الأدب هو الأدب ذاته ، من ثم يتحول الأدب مثلما تتحول عملية القراءة ، فيصبح الكل مجموعة من المواضعات يحاور النص فيها ذاته .

وإذا كان هذا الأساس لا ينفصل عن أسس أخرى ، فإنه يقودنا إلى خارج البنيوية ، ومن ثم يربطها بوجوه الحداثة الأدبية والفنية من ناحية وبتغيّر النظرة المعرفية والأنطولوجية إلى العالم من ناحية أخرى .

وهكذا نصل إلى مفهوم «الأدب ــ الفعل » ذلك المفهوم الذى يسعى إلى تحرير الكتابة من كل المواضعات والعودة إلى لغة بريئة ، هى بمثابة اللحظة الأولى للخلق . وهو مفهوم يشف عن نزعة اشتراكية انسانية طوبوية تؤكد ما اشتهر عن البنيوية من أنها معادية للتاريخ ، وما اشتهر من أنها ترفض اعتبار الإنسان محور الكون ، وصانع القيم .

وإذا كانت البنيوية لا تعدو أن تكون رد فعل للمذاهب الفلسفية السابقة فإن لها جذورا فى هذه المذاهب ، كما أن للنقد البنيوى جذوره فى النقد السابق . لكن التماسك الداخلى يكشف عن خلل يثير مجموعة من المشكلات : وأول مشكلة تتصل بواقع البنيوية نفسها ، عندما ننظر إليها على أنها انطلقت من لحظة تاريخية معينة ، ساد فيها الشعور بالتمزق ، والضياع وانعدام الهدف ، وكما تم تجسيد هذه اللحظة إبداعاً فإنها جُسِّمت نقدا . ومن هنا تأتى أهمية بارت الذى قدم تبريرا شاملا ومعقولا للأدب السريالى وأدب العبث ، وأدب اللا رواية والاتجاهات الطليعية .

ولكن إذا انتقلنا من جانب التبرير النقدى ، أو التجلى النقدى ، للحظة تاريخية ، فلابد أن نواجه مشكلة استقلال العمل الأدبى ، على مستوى المعنى من حيث علاقته بالقارئ ، فنواجه مشكلة القيمة .

وإذا تجاوزنا مشكلة القيمة واجهتنا مشكلة أخرى تتصل بوظيفة الشكل الأدبى نفسها . وهى مشكلة تفضى إلى إشكال يقع على مستوى العلاقة بين علم الأدب وتاريخ الأدب ، فإذا تجاوزنا هذا الإشكال واجهنا إشكالا آخر على مستوى التعارض بين البنيوية من ناحية وعلم الأدب من ناحية ، وقد يُحلّ هذا التعارض على مستويات السيميوطيقا والسيميولوجيا ، لكن مشاكل أخرى تنهض لتتطلب حلا ، ولتؤكد أن التناقض الأساسى فى البنيوية هو التناقض الأساسى فى هذه الحضارة نفسها ، حيث نواجه

السعى المستمر لتحويل كل عمل من أعمال الإنسان إلى نظام آلى يقوم به الكمبيوتر ، وفى نفس الوقت نواجه انهيار كل الضوابط التى كانت إلى عهد قريب تضبط سلوك الإنسان نفسه .

**ولكن المشاكل التى يثيرها موقف شكرى عياد لا تنتهى . ولعلها تثير مجموعة من الأسئلة تظل مطروحة على القارئ** ، وهو يطالع القسم الثالث من المجلة عن الواقع الأدبى ، بل يتفاعل هذا القسم مع محاور العدد فيثير أسئلة جديدة ، عن إمكانيات تطبيق البنيوية على نص روائى هو «موسم الهجرة إلى الشمال» للروائى السودانى **الطيب صالح** ، وهو يمثل التجربة النقدية للعدد ، وتقدمها الدكتورة **سيزا قاسم** . وتزداد الأسئلة عندما يواجه القارئ الحوار النقدى فى **عرض عبد الحميد حواس لكتاب محمد رشيد ثابت عن «البنية القصصية .. فى حديث عيسى بن هشام»** وهو محاولة لتطبيق بنيوية جولدمان على الأدب العربى المعاصر ، وعندما يواجه القارئ أيضا عرض **شكرى ماضى وحسن البنا** لناقدين (أولهما لبنانى ، وثانيهما أمريكى) لتطبيق الألسنية على النقد العربى الحديث والقديم .

وأخيرا يأتى عرض ماهر شفيق فريد لواحد من أهم الكتب التى تعرض البنيوية وهو كتاب **جوناثان كوللر** . ولن تتوقف الأسئلة ، إذ تثيرها مرة أخرى المتابعات الأدبية ، حيث يواجه القارئ محاولات تطبيقية على أعمال أدبية مصرية ، تتنوع بتنوع مداخل المحاولات نفسها . وينتقل القارئ مع **سامى خشبة** فى تحليله لأبعاد «**رامة والتنين**» لا دور الخراط وسيد النساج فى تحليله لمجموعات عبد الفتاح رزق القصصية ونعيم عطية فى انطباعاته عن «قصاص بلا عاطفة» . وفى كل مرة يلمح القارئ تنوعا فى المنهج ، فيطرح على نفسه أسئلة أكثر تقوده إلى شبكة العلاقات المنهجية المعقدة للنقد المعاصر نفسه . ويواجه القارئ تنوعاً آخر لما يدور فى أهم الدوريات النقدية الفرنسية والانجليزية . ولعل فى إثارة كل هذه الأسئلة والمشاكل ما يدفع إلى إعادة التفكير فى واقعنا الأدبى والنقدى لتطوير هذا الواقع من ناحية ، وتأصيله من ناحية أخرى .

**التحـــريـــر**

## اقرأ فى العدد القادم ـ إبريل ١٩٨١

| | |
|---|---|
| ◦ **السيميوطيقا ـ مفاهيم وأبعاد** | د . أمينة رشيد |
| **سيميولوجيا المسرح** | د . سامية أسعد |
| ◦ **التناول الظاهرى للأدب** | روبرت ماجليولا<br>ترجمة د . عبد الفتاح الديدى |
| ◦ **الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص** | نصر حامد رزق |
| ◦ **التفسير الأسطورى فى النقد الأدبى** | د . سمير سرحان |
| ◦ **التفسير الأسطورى للشعر القديم** | د . أحمد كمال زكى |
| ◦ **التفسير الأسطورى للشعر الجاهلى** | د . إبراهيم عبد الرحمن محمد |
| ◦ **جورج اورويل الناقد الانطباعى** | د . رمسيس عوض |
| ◦ **جورج إليوت بين النقاد** | د . انجيل بطرس |
| ◦ **الاتجاه الأخلاقى فى النقد** | د . فخرى قسطندى |

**فصول**
مجلة النقد الأدبى




الدكتور عز الدين اسماعيل

يبدو أن أفلاطون وأرسطو لم يكونا مجرد رجلين شغلا نفسيهما بالتفكير فى الإنسان والمجتمع والطبيعة وما وراء الطبيعة ، بل كانا ـ فيما يلوح ـ تجسيما لبنية مستقرة فى قاع التفكير الإنسانى بصفة عامة ، تقوم على ثنائية شبيهة بتلك الثنائية التقليدية القائمة بين الروح والمادة ، حيث يجتمع الطرفان المتغايران ويتلازمان وينضويان فى وحدة مكتملة ، على نحو ما يشير إليه وجها العملة الواحدة . لقد عاش هذان الرجلان ، أم ـ بالأحرى ـ عاش فكرهما فى ضمير البشرية على مر الزمن ، سواء أكان ذلك بصورة معلنة ومباشرة او بطريقة خفية متحورة . وكما تم ظهورهما فى واقع الفكر البشرى للمرة الأولى بطريقة تبادلية ، حيث ظهر أحدهما فى إثر الآخر منسلخا عنه ، فكذلك كان ظهورهما على مدى التاريخ ؛ يفرض هذا نفسه مرة ، ويفرض ذاك وجوده مرة ، ولكن أحدهما لا يختفى نهائيا فى كل مرة ، بل يظل كل منهما فى حالة حضوره دالا ، بطريقة معكوسة ، على حضور الآخر . وقصة هذين الرجلين هى نفسها قصة نمطين عامين فى التفكير الإنسانى ، هما النمط المثالى والنمط الواقعى ، أو قصة منهجين عامين فى التفكير ، هما المنهج الاستدلالى ، الذى يقوم على المصادرات والقضايا المركبة التى يصعب البرهنة عليها ولكن يطلب من الآخرين التسليم بها ، والمنهج الاستقرائى الذى يدرس الظواهر فى تعيناتها ، ويستقصيها ، ويصل إلى صياغة القوانين التى تحكمها عن طريق الملاحظة ، فالفرض ، فامتحان الفرض عن طريق التجربة .

وإذا كان هذان المنهجان قد تنازعا الفكر الإنسانى بعامة فقد تنازعا الفكر النقدى بخاصة ؛ فليس هناك فكر نقدى لا يئول ـ صراحة أو ضمنا ـ إلى واحد منهما . وكما أن الفكر الاستدلالى كانت له السيطرة فى العصور القديمة فكذلك كان منهج الاستدلال هو الغالب فى مجال الفكر النقدى ، على الرغم من محاولات استثنائية لظهور المنهج الاستقرائى . وحتى ما يعزى إلى أرسطو من صياغة جديدة لنظرية الشعر لم يكن فى حقيقته إلا تعميقا ـ لا نفيا ـ لنظرية أفلاطون ؟ فقد أكد فكرة « المحاكاة » حين ظن أنه يعدل منها ، وساق فكرة « التطهير » المشهورة لكى تكون تبريرا أخلاقيا للشعر ، يقف أمام رفض أفلاطون الأخلاقى له من حيث إنه مثير للعواطف ومنبه للغرائز .

وعلى نفس المستوى من المنهجين الاستدلالى والاستقرائى فى حدود الفكر النقدى تتمثل الثنائية التى يحملها هذا المقال فى عنوانه ، وهى **المعيارية والوصفية** . وهى موازية تماما لثنائية أخرى تبدو لنا ماثلة فى **عمل الناقد الأدبى وعمل الباحث فى نظرية الأدب** . فالعمل النقدى إذن عمل معيارى استدلالى ؛ أما البحث فى نظرية الأدب فعمل وصفى استقرائى . العمل النقدى يحتاج إلى المعايير التى يستند إليها فى سبيل الوصول إلى غايته ، وهى إصدار الحكم على العمل الأدبى ؛ أما البحث فى نظرية الأدب فإنه يستخدم ما يلزمه من أدوات الوصف ، من أجل تحقيق غايته ، وهى صياغة القوانين العامة ، التى تحكم الظاهرة الأدبية . على أن عمل الناقد المعيارى وعمل الباحث فى نظرية الأدب وإن اختلفا إجرائيا ومنهجيا مازالا ينتميان إلى ما يمكن أن نصطلح على تسميته بالنشاط النقدى .

والنشاط النقدى القديم فى معظمه هو نقد معيارى . وإذا كان قد تخللته حالات قليلة من العمل الوصفى فإنها لم تعدُ أن تكون نشاطا جزئيا لا يكاد يفضى إلى نظرية متكاملة .

**والنقد المعيارى** ـ بداهة ـ هو النقد الذى يصدر فيه الناقد عن مجموعة من المعايير التى يسند إليها ما ينتهى إليه من أحكام . وهذه المعايير إما أن تتصل بالنص الأدبى نفسه فتكون معايير جمالية ، وإما أن تشتق من واقع الحياة خارج العمل الأدبى ، أى من الأعراف والتقاليد والقيم العامة السائدة ، أو التى يرغب الناقد لها فى أن تكون السائدة . وقد يصدر الناقد عن هذه المعايير وتلك فى وقت واحد ، مثلما صنع **أرستوفانيس** فى مسرحيته «الضفادع» ، حيث أخذ على يوريبيديز إهداره التقاليد والمعتقدات ، ومخالفته عن القيم الخلقية السائدة ، وكيف أنه نسب إلى الآلهة والأبطال نقائص وعيوبا مما من شأنه أن يلحق بالعاديين من الناس ، كما عاب عليه فى الوقت نفسه تكلفه الشديد وحذلقته الأسلوبية .

وإذا كان المعيار الأخلاقى على نحو ما استخدمه **أرستوفانيس** يتصل اتصالا مباشرا بالأخلاق العملية ، أى بالنقائص والعيوب السلوكية ، فإن المعيار الأخلاقى قد يكون أشمل وأعم من القيم السلوكية ، حين يأخذ فى الاعتبار القيم النفعية بصفة عامة ، أى حين ينظر إلى العمل فى حدود ما ينجم عنه من نفع ـ أو ضرر ـ يصيب الآخرين . وبهذا المعنى كان رفض أفلاطون للشعر القائم على المحاكاة رفضا أخلاقيا ، إذ لم يجد فيه نفعا لأهل الجمهورية الفاضلة ، بل رآه ـ على العكس ـ ضارا بهم . وربما كانت **الصيغة التى انتهى إليها هوراس هى أكمل صيغة انتهى إليها النقد القديم للجمع بين القيمة الأخلاقية (النفعية) والقيمة الجمالية ، حين قرر أن امتزاج النافع والممتع فى العمل الأدبى من شأنه أن ينال رضا الجميع : من حيث إنه يفيدهم ويسليهم فى وقت واحد** .

وهكذا يتضح أن المفهوم الأخلاقى قد يضيق حتى يقتصر على المظاهر السلوكية ، وقد يتسع حتى يتداخل فى نظرية المعرفة على المستوى النفعى لا المستوى الميتافيزيقى . وسوف يتأرجح الحكم النقدى الأخلاقى على مر الزمن بين هذين المستويين ، اللذين يتمثلان فى موقفى **أرستوفانيس وأفلاطون** من الشعر .

**أما فى النقد العربى القديم** فإن الميل إلى التخلى عن المعيار الأخلاقى (الجرجانى فى «الوساطة» أوضح مثال على هذا) إنما كان فى حقيقته تخليا عنه على المستوى السلوكى بصفة أساسية ، وإن كان هناك من أخذ فى الاعتبار هذا المستوى ـ كابن حزم الأندلسى مثلا . ومع ذلك فإن عناية النقد العربى القديم بالقيم الجمالية إنما تئول ـ فى تحليلها الأخير ـ إلى فكرة الأعراف والتقاليد ، حيث اتخذت الأعراف والتقاليد الفنية معايير للحكم الجمالى .

**وأما فى النقد الغربى** فقد وقف نقاد القرون الوسطى همهم على التفسير الأخلاقى والباطنى ، وارتكز نقد عصر النهضة ، وبخاصة فى إنجلترا ، على إيجاد التبرير الخلقى للأدب الخيالى . ولم يصبح التقويم الجمالى المنظم للأعمال الفنية غاية رئيسية للنقد إلا بعد عصر النهضة ؛ فمنذ أوائل القرن السابع عشر أخذ النقد فى انجلترا ينتحل التعلق بالتقويم وجرى عليه طوال ثلاثة قرون ، مثلما كانت الحال فى أوربا بعد النهضة ، وفى أمريكا حوالى عهد الثورة ، بعد فترة من الإحجام الطبيعى [1] . وفى هذه العصور الحديثة تتقدم المعايير الجمالية حينا والمعايير الأخلاقية حينا ، وفقا للظروف التاريخية والبيئات المختلفة والإيديولوجيات السائدة .

إن ناقدا مثل **ماثيو أرنولد** يقيم معياريته على أساس من فكرة المثل الأعلى الشعرى ، فيقول :

«**إن أجدى عون يمكن أن نقدمه فى سبيل اكتشاف الشعر الذى ينتمى إلى طبقة ما هو جيد حقا ، والذى يستطيع أن يفيدنا من أجل أعظم فائدة ، هو أن نحتفظ فى ذاكرتنا بأبيات وتعابير للأفذاذ العظام ، ثم نطبقها كمقياس لغيرها من الشعر . وهذا لا يعنى طبعا أن نتطلب من هذا الشعر الآخر أن يشابهها ، فربما يكون مختلفا جدا ، ولكن القليل من الذوق يجعلنا نجد فى هذه النماذج ، بعد أن نحفرها جيدا فى عقولنا ، مقياسا معصوما من الخطأ لاكتشاف الروح الشعرية الرفيعة أو عدم وجودها ، ولمعرفة مداها فى جميع الشعر الذى نقيسه بهذه النماذج**» [2] **ثم يمضى أرنولد فيسوق أمثلة فى البيت أو البيتين من كبار الشعراء المشهورين على مدى التاريخ ، ثم يعقب عليها بقوله : «إن هذه الأبيات القليلة ، لو توافرت الفطنة واستطعنا أن نستعملها ، كافية فى حد ذاتها كى نجعل أحكامنا على الشعر واضحة سليمة ، وتنقذنا من التقدير المغلوط ، وتقودنا إلى التقدير الحقيقى»** [3]

وهذه المعيارية لا تختلف فى شئ عن معيارية النقد العربى القديم الذى كان يتخذ من الأعراف والتقاليد الفنية أسسا للحكم ؛ ففى كلا الحالين يتمثل أحد عناصر المنهج الاستدلالى وهو القياس ، أى اتخاذ ما هو معروف ومشهور ومسلم له من قبل بالجودة مقياسا لما هو جديد أو محدث .

ولكن **ماثيو أرنولد** يتحدث كذلك عن « **الفائدة** » التى يمكن أن تجنى من هذا الشعر الجيد ، **فأى فائدة يعنى** ؟ يقول :

**هذه الفائدة هى الشعور الواضح ، والاستمتاع العميق بما هو ممتاز وكلاسيكى فى الشعر . وهى فائدة كبيرة إلى درجة أنه يتوجب فيها علينا أن نضعها نصب أعيننا دائما كهدف فى دراستنا للشعراء والشعر ، ونجعل الرغبة فى تحقيق هذا الهدف ، المبدأ الأوحد الذى يجب أن نعود إليه دائما مهما قرأنا ومهما عرفنا »[٤] ومن الواضح هنا أن أرنولد يرتد بفكرة الفائدة إلى المتعة الجمالية نفسها ، على خلاف ما سنجد لدى النقاد ذوى النزعة الأخلاقية الممعنة ، وأيضا لدى النقاد الإنسانيين .**

وربما كان **ايفور ونترز** آخر حلقة قوية فى سلسلة النقاد المعياريين ذوى النزعة الأخلاقية . وهو ينطلق من نظرة أساسية إلى الأدب ، ترى فيه نقدا أخلاقيا للحياة . ومادام النشاط النقدى موجها إلى الأدب فلابد أن يكون أخلاقيا مثله . وهو فى أحكامه يصدر عن هذا المبدأ . فهو يرى ـ على سبيل المثال ـ أن قصيدة مثل قصيدة « ذروة التلة » لروبنسون تعد أخلاقية فى موقفها المضاد للرومنتيكية ، من حيث إنها تنبئنا أن الحياة تجربة شاقة لا تتحمل إلا بالألم ولا تفهم إلا بعسر . وبعبارة أخرى تصبح القصيدة الرواقية ، التى تدور حول تحمل الألم وتتخذ منه موقفا لا هروبيا ، قصيدة أخلاقية[٥]

ومن الواضح أن المعيار الأخلاقى الذى يئول إليه هذا الحكم يجاوز حدود السلوك الفردى إلى الموقف الاجتماعى الوجودى . وهو فى هذا شبيه بما كان يؤمن به الناقد جون دنس من أن الغاية الكبرى من الشعر هى إصلاح العقل البشرى .

ولم يكن ونترز بعيدا على كل حال عما دعا إليه أصحاب النزعة الإنسانية الجديدة التى ظهرت بعد الحرب العالمية الأولى ممثلين ـ فى مجال النقد الأدبى ـ للمنحى الأخلاقى الذى يتشبث بالمأثور الكلاسيكى ضد النزعة الرومنتيكية . وفى هذا الصدد نجد **إرفنج بابيت Irving Babbitt** فى كتابه « النزعة الإنسانية » ( ١٩٣٠ ) يهاجم الرومنتيكية كما يهاجم الحداثة . وقد نص على أن قانون القياس هو ـ تاريخيا ونفسيا ـ مركز كل الحركات الإنسانية . فالميل إلى الحداثة ـ فى رأيه ـ ابتعاد عن قانون القياس . أما الجانب العاطفى ـ الرومنتيكى للطبيعة (**كما يمثله روسو**) فإنه يسئ إلى الاتزان والحشمة ، بدفعه للتوسع المزاجى الحر[٦] . وفى سنة ١٩٤١ أضاف فورستر مقالا بعنوان « الحكم الجمالى والحكم الأخلاقى » إلى كتابه « مرمى النقد » ، يقر فيه بأن النقاد الجماليين ربما يكونون على حق فى القول بأن الاستمتاع هو المحك الرئيسى فى الفن ، ولكن الناقد الإنسانى سوف يضيف فى الحال إلى هذا قوله بأن الاستمتاع يأتى من الحكمة المعبر عنها مثلما يأتى من التعبير عن تلك الحكمة[٧] .

**وهكذا يدافع الإنسانيون عن القيمة الأخلاقية بوصفها المضمون الذى ينبغى للأدب أن يتحراه ويعبر عنه . وهم بذلك يقفون فى وجه الرومنتيكيين والجماليين فى وقت واحد ، فيرفضون فى الرومنتيكية العاطفة الفردية المسرفة والمزاج المتقلب ، ويتخذون من الاتزان أو الحكمة ـ ولا فرق ـ بديلا ، كما يرفضون أن تئول قيمة العمل الأدبى أولا وأخيرا إلى الشكل الجمالى أو إلى التعبير . وقد كان طبيعيا وهم يأخذون بمبدأ الاتزان أن يأخذوا فى الاعتبار القيمة الأخلاقية إلى جانب القيمة الجمالية ، فيجمعوا بين المتعة والفائدة .**

وفى خط مواز لهذا الاتجاه المعيارى بشقيه الجمالى والأخلاقى كان هناك اتجاه آخر يتحرك نحو الدراسة العلمية للظاهرة الأدبية ، ويحاول أن يشرحها فى إطار معطيات العلوم الإنسانية ومصطلحاتها . وإذا نحن غضضنا النظر عن كتابات الفيلسوف الألمانى **هردر** ففى وسعنا أن نعد كتاب « الأدب فى علاقته بالمؤسسات الاجتماعية » ( ١٨٠٠ ) **لمدام دستال** بداية هذا الاتجاه الذى سينمو عند تين فى دراسته لتاريخ الأدب الإنجليزى على أساس من نظريته الثلاثية فى البيئة والجنس والعصر ، وعند **سان بيف** فى عنايته المفرطة بسيرة الأديب المبدع ، حيث ينشئ له وصفا حيويا دقيقا ، ينتهى فى غايته ومدلوله العام إلى تأكيد نوع من الحتمية بين الأعمال الأدبية ومبدعها ، ووضعه بذلك فى موضعه المناسب بالنسبة إلى الآخرين .

لكن هذا الاتجاه العلمى قد أثار فى القرن التاسع عشر لدى بعض الكتاب كثيرا من الشكوك حول إمكانية أن يتحول النقد إلى علم . ومن ثم كان هجومهم عليه . يقول **أناتول فرانس** .

> **« إن الطريقة النقدية لابد ـ نظريا ـ من أن تشارك العلم ثبوته مادامت ترتكز إلى العلم نفسه ... ولكن الأمور فى هذا الكون متشابكة تشابكا لا ينفصم ، وحلقات السلسلة ، فى أى موضع منها اخترته ، مختلطة متراكبة ، حتى إن الشيطان نفسه ليعجز عن أن يفك عقدها ولو كان منطقيا ... ولا يستطيع أحد أن يتنبأ اليوم ـ مهما يقل ـ بحلول زمان يصبح للنقد فيه دقة العلم اليقينى . ولقد يمكن للمرء أن يعتقد ـ وهو محق فى ذلك ـ بأن ذلك الزمان لن يحل أبدا . ومهما يكن من شئ فقد كان عظماء الفلاسفة القدماء يتوجون نظمهم الكونية بالكلام فى الشعر . وقد أصابوا ؛ لأن من الخير أن نتحدث عن الأشكال والأفكار الجميلة ، ولو ظنا ، بدلا من أن نبقى صامتين إلى الأبد . وفى الكون أشياء قليلة تخضع خضوعا مطلقا للعلم ، وتدعه يعيد تكوينها أو ينبئ عنها ، ولكنى على يقين من أن القصيدة أو الشاعر لن يكونا فى نطاق تلك الأشياء ... على أن هذه الأشياء حين تقيم بينها وبين العلم سببا فإنما تصل نفسها بعلم ممتزج بالفن ، أعنى علما قائما على قوة البصيرة ، مشحونا بالقلق ، قابلا للزيادة إلى الأبد »[٨]**

لكن هذا الشك أو التشكيك فى قيمة ذلك الاتجاه العلمى فى النقد لم يكن ليوقف نموه وتطوره . وأقصى ما أحدثه هو أنه خلق لدى البعض حالة من التردد بين الانخراط فى هذا الاتجاه أو الانحراف عنه . لكن الميل العام نحو إرجاء الأحكام المعيارية ، إن لم نقل نحو إلغائها ،

أخذ يتزايد فى القرن العشرين مع تزايد الاهتمام بالمناهج الموضوعية الوصفية ، حيث أخذت النظرة إلى الأدب ترى فيه موضوعا كسائر الموضوعات الطبيعية ، وحاولت التعامل معه على هذا الأساس . وقد كانت صيحة الشاعر الناقد **كونراد أيكن** ذات مغزى كبير فى هذا الصدد حين قال فى كتابه «شكيات» (١٩١٩) :

**«ألن نتعلم أبدا أنه ليس حول الشعر شئ غيبى أو فوق الطبيعى ، وأنه نتاج طبيعى عضوى ذو وظائف يمكن الكشف عنها ، وأنه محط للتحليل ؟ وقد يكون من المؤسف أن يترك نقادنا وشعراؤنا هذه المهمة للعلماء بدلا من أن يباشروها هم أنفسهم.»**[٩]

لقد كتب أيكن هذا الكلام الذى يدل دلالة واضحة على أن شيوع المناهج العلمية قد حملت حتى الشعراء على أن يروا فى الشعر كيانا ماديا يؤدى وظائف حيوية ، وأن البحث فيه بهذه المناهج قد صار أمرا ضروريا ــ كتب هذا قبل خمس سنوات من ظهور كتاب «مبادئ النقد الأدبى» (١٩٢٤) الذى تؤرخ به بداية ما يسمى بالنقد الحديث .

ومنهج **رتشاردز** فى عمومه منهج استقرائى ، **«يقوم على استخلاص فرضيات يمكن تطويرها إلى وسائل متضافرة فى البحث يحق لها أن تدعى علما . وإن طريقته بعامة هى التحليل والتجريب لا التقييم»**[١٠] .

والهدف الأخير من التحليل والتجريب ، بل من كل العملية النقدية ، هو قراءة النص الأدبى ذاته عن قرب ، وإيصاله إلى الآخرين . أما فيما يختص بإصدار الأحكام التقويمية فإنه لا ينكر أن يكون ذلك من مهام النقد ، ولكن ذلك لن يكون قبل القراءة الممعنة والوصول إلى الحالة العقلية المرتبطة بالقصيدة . وفى هذه الحالة سيتضح عندئذ أن تقدير قيمة العمل سيكون من باب تحصيل الحاصل[١١] .

ولا يختلف عن هذا كثيرا ما حدد به إليوت وظيفة النقد فى إحدى مراحل حياته حين قال : **«فى القضايا ذات الأهمية الجليلة ، على الكاتب ألا يرهب وألا يصدر الأحكام عن الأفضل والأسوأ ؛ عليه أن يوضح لا غير ، وسيصل القارئ إلى الحكم السليم بنفسه»**[١٢] .

كل ذلك جذب الأنظار بطريقة قوية إلى أن ميدان البحث هو العمل الأدبى نفسه ، بوصفه كيانا موضوعيا قائما بذاته ومكتفيا بوجوده ، وأنه لذلك قابل لأن يدرس على نحو ما تدرس الحقائق الموضوعية الممثلة لذاتها ، دون أى إحالة إلى تصورات غيبية ، ودون الاستعانة بأى عناصر خارجية ، سواء اشتقت هذه العناصر من البيئة والعصر والجنس ، أو من السيرة الذاتية للمؤلف نفسه . وفى هذا يتمثل التحول المنهجى الذى يفرق بين الاتجاه العلمى كما تمثل فى القرن التاسع عشر وكما تمثل فى القرن العشرين . فمادام العمل الأدبى فى ذاته ، وليس ما أحاط بظهوره من ظروف خارجية ، قد أصبح موضوع البحث ، كان لابد من تطوير مناهج جديدة تلائم مادة الموضوع ، وتفيد من كل العلوم المتاحة ، كعلم النفس وعلم الاجتماع بفروعها المختلفة ، وعلم اللغة ، وعلم الدلالات ، والأنثروبولوجيا ، والاثنولوجيا وغيرها .

ومع أن هذا الاتجاه الذى امتد إلى أواخر الأربعينيات من هذا القرن قد قدم نتاجا نقديا بالغ الأهمية ، وحقق فى جانبه التطبيقى نتائج باهرة ، لم يخل الأمر ، كما حدث بالنسبة إلى القرن التاسع عشر ، من أن ترتفع بعض الأصوات مشككة فى جدوى هذا الاتجاه ، متهمة إياه بالآلية والضعف والفقر . يقول **نورمان فورستر** ــ على سبيل المثال ــ فى كتابه «الدارس الأمريكى» (١٩٢٩) عن زملائه من المشتغلين بالنقد ، إنهم قد «سقطوا فرائس الاتجاهات الميكانيكية السائدة فى العصر ، وفى تطوافهم الذى يحمل سمة العلم حول حقول التاريخ الأدبى والتاريخ العام وعلم النفس ، فقدوا كل تبصر وقدرة على تقدير كتابات عصرهم أو كتابات الماضى.»[١٣]

إن الخطوة التى لم تجرؤ عليها هذه المرحلة هى إلغاء دور «الناقد» والاكتفاء بدور «القارئ» المحايد ، أو «الباحث» فى الأدب ، لأن القائمين بهذا النشاط كانوا معروفين بوصفهم نقادا أولا وقبل كل شئ . فعلى الرغم من أن العمل الأدبى قد أصبح له ــ فى منظورهم ــ كيان موضوعى مستقل ، لم يتخلص أولئك النقاد من دور الناقد وطبيعته الذاتية التقليدية . ومن ثم التبست النظرة الموضوعية بقدر من الانطباعية الذاتية . وهذه الانطباعية الذاتية نسبية بالضرورة ، لأنها تتخذ من الإنسان الفرد مقياسا للأشياء . وهى بذلك معيارية ، وإن لم تكن غايتها إصدار الأحكام بالجودة والرداءة .

والحق أن هذه النزعة الانطباعية قد ترعرعت فى إطار الفكر الرومنسى الذى أفسح المجال لذاتية المبدع الفرد . فإذا كان العمل الفنى يعبر عن ذاتية الأديب ، عن مشاعره تجاه الأشياء وانفعالاته بها ؛ وإذا كان هذا العمل محملا ــ نتيجة لذلك ــ بهذه المشاعر والانفعالات ، التى تكشف عن نفسها على نحو آخر من خلال اللغة ، كان من الصعب على الناقد أن يصل إلى قرار حاسم بشأن هذه المادة الشعرية ، وكان أقصى ما يستطيعه إزاءها هو أن يتمثل دلالتها كما تنطبع فى نفسه ، دون أن يغلق الباب على اجتهادات أخرى قد تتمثل فى العمل دلالات مغايرة أو مخالفة . وليس معنى هذا أن العمل نفسه يتغير فى كل مرة يقرأ فيه هذا الناقد أو ذاك شعورا بعينه أو يستخرج لنفسه منه دلالة بذاتها ، ولكنه يظل دائما على ما هو عليه ، منطويا على إمكانات لا حدود لها فى الإثارة والفاعلية ؛ وكل ما هنا لك أن ناقداً يتأثر به على نحو ، وغيره يتأثر به على نحو آخر . هو أشبه شىء بآلة تنطوى على إمكانات استخدام كثيرة ، ولكن كلا منا يحركها بطريقته الخاصة ، ويوجهها إلى غرض بعينه . ومعيار نجاح العمل أو إخفاقه فى هذه الحالة إنما يتمثل فى مدى قدرته على إحداث إثارة ما فى نفس الناقد .

**هل الحالة المستثارة عندئذ كامنة أصلا فى العمل نفسه ، أم أنها شئ يتخلق ابتداء فى نفس الناقد ؟** فى إطار الرومنسية كان الاعتقاد السائد بصفة عامة هو أن الأديب الفرد نفسه هو الذى يمنح الأشياء دلالتها ويكسبها المعنى . ولكن إذا صح أن هذا هو موقف المبدع الرومنسى من الأشياء ، فهل من حق الناقد أن يدعى لنفسه هذا الادعاء ؟ هل الناقد هو الذى يضفى المعنى ، ومن ثم القيمة ، على العمل الأدبى . أم أن هذا المعنى كامن فى العمل الأدبى نفسه . **وأن دور الناقد يتمثل فى الكشف عنه بطريقة توحى أنه هو صاحبه ؟**

قد يقال فى هذا السياق بقدر غير يسير من التسهل إن الناقد يعيد «إبداع» العمل الأدبى ، وقد يبلغ الزعم حد المغالاة حين يقال إنه يخلقه

خلقا جديدا ؛ وفي هذه الحالة يجاوز الأمر لديه حد الانطباع إلى الابتكار ولكننا إذا تأملنا موقف هذا الناقد أدركنا أن كل نشاطه متأثر بالضرورة بمجموعة المعايير التي تتحكم في طريقة تلقيه ، والتي تهيئ نفسه لهذا النشاط . ومن ثم فإن العمل الفني ليس مجرد مثير حيادي ، يدفع بالناقد إلى الحركة في عالمه الخاص ، بل هو مثير منحاز إلى عالم بعينه من المشاعر والانفعالات والرؤى . ومجرد انطلاق الناقد عندئذ إلى عملية النقد إنما يعني أنه اطمأن إلى أن معاييره الخاصة تتحقق ـ على نحو ضمني ـ في العمل المنقود ، وإلا لم يكن ليسلم نفسه إليه ، ويتهيأ لاستقبال الإثارة منه ، وينشط في الحركة معه .

إن الأدب ـ من الوجهة الرومنسية ـ تعبير . والتعبير يتضمن بالضرورة معنى . لكن هذا المعنى غير مغلق على ذاته ، بل هو متعدد الصلة بأطراف من الميراث الروحي للإنسان ؛ وهو لذلك معنى يترابط مع أنساق من المعاني . وليس ما يدركه الناقد الانطباعي منه أو يربطه به ، سوى نسق من هذه الأنساق . وحين يمارس هذا الناقد عمله فإنه يكشف عن النسق المستثار في نفسه بقدر ما يتصور أنه يتحدث عن ذلك المثير ( العمل الأدبي نفسه ) .

وبهذا المعنى يكتسب العمل الأدبي قيمته من خلال تلك الممارسة النقدية الذاتية ؛ ومن ثم أيضا تكون نسبية هذه القيمة . ذلك أن الناقد الانطباعي لا يرغب في أكثر من أن يقول : «هكذا رأيت وهكذا أحسست ، وما رأيته وما أحسست به كافٍ عندي ومقنع لي وملبٍّ لمطلبي . لا غرو أن يقف طموح الناقد عندئذ دون الكشف عن قيمة كلية ثابتة ، بل إن الكشف عن مثل هذه القيمة هو الدعوى التي يسعى إلى نقضها وتقويضها . والواقع أنه ينسجم بذلك مع نفسه ، حيث لا يمكن الحديث عن قيمة كلية مطلقة في إطار الفكرة الذاتية .

من أجل هذا كله برز التعارض لدى عدد من النقاد في تلك المرحلة بين الرؤية الموضوعية للعمل الفني والممارسة النقدية . وربما كان **«امبسون»** خير مثال على هذا الوضع ، حيث يجتمع في نشاطه النقدي ذلك التعارض بين الموضوعية والانطباعية[١٤] .

ومن جهة أخرى فإن التفكير الموضوعي في العمل الأدبي يستبعد شخص منتج هذا العمل (أي سيرته الذاتية) من منظور العملية النقدية . ويترتب على هذا استبعاد فكرة التعبير في هذا العمل عن شئ يقع خارجه . وحيث ينظر إلى العمل الأدبي بوصفه حدثا أو كيانا مكتفيا بذاته ـ حينئذ يتحدد جانب من مهمة الناقد بالكشف عن مكونات هذا العمل وطريقة عملها في هذا الكيان الموحد . وإذا كان العمل الأدبي ـ أولا وأخيرا ـ بناء لغويا فإن مهمة الناقد عندئذ تتحدد بتحليل هذا البناء ووصفه ، من أجل الكشف عن العلاقات التي تجمع بين عناصر هذا البناء المختلفة . ومادام العمل الأدبي كيانا قائما بذاته فإن قيمته ـ إن كانت له قيمة ـ إنما تكمن فيه . والكشف عن العلاقات التي تجمع بين عناصر هذا العمل هو كشف في الوقت نفسه عن القيم الجمالية التي ينطوي ـ أولا ينطوي ـ عليها .

ولكن إذا كان العمل الأدبي في هذا المنظور مكتفيا بذاته فإنه في الوقت نفسه ينتمي إلى ما يجانسه في التراث الإنساني ؟ فهو حلقة في سلسلة ممتدة من النتاج الأدبي المتعين في جنس من الأجناس أو شكل من الأشكال . هكذا كان **ت . اس . إليوت يرى** . ولكن هذه الحلقة لا تمثل تكرارا للحلقات السابقة ، وإلا فقدت هويتها ، ومن ثم أهميتها ، وإنما هي حوار جديد مع كل ما سبقها ؛ فهي تأخذ منه ما يؤكد انتماءها إليه ، ولكنها في الوقت نفسه تعطيه ما يؤكد تفردها وتميزها . إنها بقدر ما ترتبط بالتقاليد تسهم في صنعها .

وهنا يتحدد جانب آخر من مهمة الناقد ، يأتي بعد فراغه من الجانب الأول ، وهو النظر إلى العمل الأدبي في ضوء الأعمال الأدبية الأخرى التي سبقته ، والتي هي من جنسه ، وذلك لتحديد ما استغل في صنع هذا العمل من تقاليد هذا الجنس الأدبي ، من جهة ، وللكشف عن العناصر الجديدة التي تميز بها ، والتي أضافها إلى تلك التقاليد ، من جهة أخرى . وإذا وصل الحديث في هذا السياق إلى قيمة العمل الأدبي فإن هذه القيمة ستتحدد بمقدار الإضافة ونوعيتها .

ومن الواضح أن الإحالة في القيمة هنا ليست إلى ذات الناقد الفرد بل إلى جُمّاع ذوات المبدعين في الماضي ، أو ـ على التحديد ـ إلى جماع نتاجهم الأدبي . وهذا المسلك لا يبتعد بنا كثيرا عن فكرة اتخاذ التراث معيارا يقاس به كل إبداع جديد . والفارق الوحيد هنا ـ وإن كان بحق فارقا مهما ـ هو أن القيمة ستتحدد لا بما يطابق هذا التراث بل بما يجاوزه .

وإلى جانب هذا النشاط النقدي كانت هناك إضافات لها قيمتها في حقل دراسة الأدب ، تقدم بها من لم يكونوا ينتمون أصلا إلى هذا الحقل ، بل إلى حقول معرفية وعلمية أخرى ، كالمشتغلين بالعلوم النفسية (السلوكية والجشتلطية والتحليل النفسي ...) والمشتغلين بعلم الجمال ، خصوصا علم الجمال الأمبيريقي . فقد حاول هؤلاء تفسير الأعمال بمناهج بعيدة عن المعيارية[١٥] . على خلاف ما طرحته الفلسفات والإيديولوجيات ، كالماركسية والظاهرية والوجودية ، التي لم تهمل ـ على خلاف أو تفاوت بينها ـ دور الظروف الخاصة المصاحبة للعملية الإبداعية ودور الذات الفردية أو الجماعية في تقرير خصائص العمل الأدبي ، أي تحديد قيمة العمل الفني في علاقته بالإنسان . يقول الفيلسوف الظاهري ميرلو بونتي ـ على سبيل المثال : **«إن العلم يعالج الأشياء ولكنه يرفض السكنى فيها»** . فعنده ـ إذن ـ أن طراز الفهم الذي يجب أن نجد في طلبه هو ذلك الذي يظل ملاصقا قدر الإمكان للشئ الذي نريد فهمه[١٦] . فمادام العقل جزءا من هذا الوجود فلا مناص من تداخله مع كل ما يراد إدراكه . وكذلك تسند فلسفة الجمال الماركسية إلى الوعي الدور الإدراكي المعرفي ، بميزة ـ في الوقت نفسه ـ بين صور هذا الوعي ووظائفها . فلكل صورة من صور الوعي دور خاص من النشاط المحدود بالواقع (أي لها موضوعها الخاص) لها وظيفتها الخاصة ، ولها تبعا لذلك محتواها الخاص ومنهجها الخاص في التفكير وصور التعبير . ومن ثم فإن القول بان العلم والفن تتحكم فيهما وحدة الموضوع وهدف المعرفة ، وأن موضوع الفن هو العالم بأسره قول خاطئ . فللفن موضوعه الخاص ، وموضوعه الخاص هو الإنسان الاجتماعي بكل ما يتجمع لديه من ثروة في العلاقات والعواطف داخل الوحدة التي تجمع بين الاجتماعي والشخصي . فحين يصور الفنان منظرا

طبيعيا مثلا فإن هدفه الأخير هو أن يكشف عن موقفه الخاص منه ، وأن يعبر عن حالاته الوجدانية ومشاعره وعواطفه التي يثيرها فيه تمثله الجمالي المعين للطبيعة ، كما يجب عليه في الوقت نفسه أن ينقل إلينا عاطفة نستطيع أن ندرك فيها مواقفنا الخاصة من الطبيعة ، على الرغم مما يمكن أن تكون عليه هذه المواقف من غموض . ومن ثم فإنه يطبع العواطف المختلفة بطابع معين . وإذا لم تحمل صورته إلينا عاطفة أصيلة ، أي إذا هو أخفق في أن يعبر عن صفة إنسانية جوهرية ، فإن صورته ستكون فاقدة للحياة ، ولن تقبل منه بوصفها صورة فنية . وهكذا تصبح الأحاسيس والمشاعر والعواطف هي مشخصات المعرفة الخاصة في الفن .

وهكذا تجعل هذه الفلسفات من وعي الإنسان الشرط الأساسي للمعرفة بعامة ، وللإدراك الجمالي بخاصة ، حيث يكتسب العمل الفني قيمته الحقيقية من خلال علاقته بهذا الوعي وليس خارج هذا الوعي أو بمعزل عنه . وهذا ما تعارضه ـ جذريا ـ النظريات المعاصرة التي يجمعها إطار الفكر البنيوي . فعلى الرغم من وجوه الاختلاف التي قد تكون ـ على سبيل المثال ـ بين نظريات ليفي شتراوس الأنثروبولوجية وطروح لاكان لعلم النفس الفرويدي ، فإنه من بين نقاط الاتفاق القليلة التي لا نزاع عليها بينهما رفضهما المألوف لفكرة الذات التي سادت الفكر الظاهري بصفة عامة ، وأعمال **سارتر وميرلو بونتي** بصفة خاصة . **وشتراوس** إنما يرفض الفكر الظاهري لموقف هذا الفكر المتعاطف مع ما يسميه « أوهام الذاتية » ، ويرى أن رسالة الفيلسوف هي « **أن يفهم الوجود في علاقته بنفسه ، وليس في علاقته بالإنسان** »(١٧) .

إن فهم الوجود في علاقته بالإنسان يتضمن تلقائيا القول بالقيمة النفعية لهذا الوجود . وبالنسبة إلى الأعمال الفنية ربما استبعدت القيمة النفعية (الزهرية المزخرفة على منضدة في ركن الحجرة ليست لها قيمة نفعية ) ولكن تبقى القيمة النوعية الخاصة بالفن ، وهي القيمة الجمالية .

وقد عالج **موكاروفسكي** ـ وهو من أقطاب مدرسة براغ ـ مشكلة القيمة الجمالية من منظور فلسفة الجمال الماركسي مع بعض التحوير والتطوير .

لقد طرح الفكر النقدي التقليدي فكرة القيمة الجمالية المطلقة بوصفها إحدى القيم التي يطمح العمل الفني إلى تحقيقها ، أو التي يرغب الناس في أن يجدوها متحققة له . وهي بذلك قيمة قائمة خارج أي عمل فني وسابقة عليه ولها وجودها المطلق . وهي بوصفها قيمة مطلقة فإنها لا تتحقق قط في عمل فني ، بل تظل هدفا تسعى إليه كل الأعمال الفنية . ومعيار هذه القيمة هو ذاتها ، لأنها هي المثال الذي ينبغي أن يحتذى . وبهذا أضفى الفكر النقدي التقليدي على القيمة الجمالية طابعا أنطولوجيا يجاوز حدود الزمان والمكان ، أي يجاوز حدود البيئة التي ظهر فيها العمل الفني وكل البيئات الأخرى التي استطاع أن ينتشر فيها ، ويجاوز الحقبة الزمانية التي شهدته ، وكل الحقب الزمانية الأخرى التي عاد للظهور فيها .

ولقد كان من الأفكار المهمة التي نشأت بالضرورة عن هذا الاعتقاد فكرة المقصد الجمالي ، حيث أصبح من المقرر أن الفنان وهو يبدع عمله الفني يظل مشغولا بفكرة أن يحقق هذا العمل القبول المطلق . وهذا معناه أن مقصده الجمالي يجاوز أهدافه الذاتية في التعبير عن نفسه ؛ وينشأ عن هذه التصورات بالضرورة أن يصبح العمل الفني محققا بصورة نسبة تلك القيمة الجمالية المطلقة ، ويصبح من السهل تفسير التغيرات التي تطرأ على حياة هذا العمل .

وهذا الطراز من التفكير في القيمة الجمالية هو أكثر ملاءمة للمراحل الأدبية ذات الاتجاه الكلاسيكي ، حيث يبرز الطموح نحو تحقيق ماله قيمة دائمة تجاوز حدود الزمان والمكان ، في حين تقنع المراحل ذات الميل إلى التغيير (كالرومنسية مثلا ) بمحدودية ما تدعي لنفسها من قيمة ، ومن ثم بنسبية القيمة بصفة عامة .

ولأسباب كثيرة ، ليس هنا موضع الإفاضة فيها ، كان العصر الحديث بصفة عامة أميل إلى الأخذ بنسبية القيم ؛ ومن ثم القيم الجمالية ، حتى بدا في وقت من الأوقات أن فكرة القيمة الجمالية الكلية قد عفى عليها الزمن . ومع ذلك فإن كلية القيمة الجمالية تعود فتفرض نفسها مرة أخرى في هذا العصر لدرء الخطر الناجم عن القول بالنسبية ، ومن أجل الوصول إلى تفسير مقبول لما يطرأ على الفن من تغير يشكل تاريخا متواصل الحلقات ، أي بنية تاريخية لها نظامها الخاص . لكن هذه القيمة الكلية لا تستند في هذه المرة على تصور أنطولوجي لها ، يجعل منها قيمة استاتيكية ، بل على تصور عياني ، يجعل منها قيمة حيوية .

وقد رصد **موكاروفسكي** ثلاثة معايير لهذه القيمة ، هي : **المعيار المكاني ، والمعيار الزماني ، والمعيار البرهاني** ، ثم قال :

**ربما اعترض بعض الناس على هذا التقسيم ورأى أن هذه المعايير الثلاثة ليست في حقيقة الأمر سوى معيار واحد له ثلاثة جوانب متضايفة . ولن يصح هذا في الواقع إلا إذا كانت صفة الكلية المثالية للقيمة الجمالية أمرا ممكنا حقا ؛ ففي هذه الحالة سوف تصدق كل قيمة عيانية كلية في كل** كان وعلى الدوام ، وتصبح بنفس القدر برهانا لدى أي فرد »(١٨)

ولكنه لما كان يأخذ بفكرة أن القيمة الكلية تتحول ، وأن مجالها وموضوعها كليهما في تغير دائم ، وأنها بذلك تفتقر إلى الاستقرار ، فإنه يرتب على هذا أن هذه المعايير كثيرا ما تتباين . ويضرب مثالا على هذا أن القيمة التي تتحقق لها أقصى غاية من الامتداد في المكان قد لا تنطوي على القدرة على الامتداد في الزمان أو تكون برهانا في ذاتها .

ثم يمضي موكاروفسكي فيشرح هذه المعايير ، بادئا بمعيار الامتداد في المكان وفي الأوساط الاجتماعية المختلفة . وهو يرى أن هذا المعيار هو أقل الثلاثة إقناعا ؛ فهناك حالات يحدث فيها العمل الفني طنينا واسعا ثم ما يلبث أن يفقده . ونحن في هذه الحالة نقول إن قيمته الكلية ضئيلة أو معدومة ، ولكننا نعول عندئذ على عنصر الزمن . « **ومع هذا فليس معنى ذلك أن الامتداد في الساحة المكانية والاجتماعية لا أهمية له بالنسبة إلى تاريخ الفنون ، بل على العكس ؛ فإن أحد أعباء هذا العلم لا يقتصر على دراسة الامتداد الآني** Synchronic **لكل عمل فني مفرد ، بل فحص الاتجاه العام لكل حقبة ، مع أخذ الانتشار النسبي لبعض الأعمال الفنية في الاعتبار . فهناك حقب في تاريخ الفن يسود فيها الاعتقاد بأن عالمية العمل الفني تعتمد على كونه مقبولا لدى طبقة اجتماعية بعينها** (وعلى

سبيل المثال نذكر الأدب الفرنسى فى حقبة الصالونات الأدبية العظيمة فى القرنين السابع عشر والثامن عشر). وفى حقب أخرى يكفى لنجاح العمل الفنى أن يكون مقبولا لدى مجموعة منتخبة أكثر محدودية وإن كانت لها صفة عالمية (مثل طليعى ما بعد الحرب، حيث كان الفنانون المشاركون فى النتاج يشكلون هم أنفسهم جمهورهم الخاص) وفى أزمنة أخرى يصبح الاتفاق العام بين كل الطبقات والأوساط الاجتماعية مطلبا، من حيث إنه يشير إلى العالمية ... وهذه الاتجاهات كلها وغيرها مما يمكن أن يكون شبيها بها، تتغير خلال التطور العام للفن، وتكشف عن خصائص كل مرحلة من مراحله»[١٩].

أما بالنسبة إلى المعيار الثانى، وهو معيار الزمان، فإن موكاروفسكى يعتقد أن الزمن وحده كفيل بأن يمتحن المغزى الحقيقى للعمل الفنى. ثم يقول:

«إننا حين نحكم على العمل الفنى لا نقدر النتاج المحسوس نفسه بل (الموضوع الجمالى) الذى يمثل المعادل غير المادى له فى ضمائرنا، الذى ينشأ عن تقاطع الدوافع التى يثيرها العمل مع التراث الجمالى الحى الذى هو ملكية جمعية. وهذا الموضوع الجمالى خاضع بطبيعة الحال للتغير، حتى عندما يظل مرتبطا بالموضوع المحسوس نفسه. ويحدث التحول فى الموضوع الجمالى عندما يمتد العمل إلى قطاع اجتماعى يختلف عن ذلك الذى نشأ فيه. ومع ذلك فإن هذه التغيرات الآنية التى تصيب الموضوع الجمالى هى فى الغالب فاقدة للمغزى إذا هى قورنت بالتغيرات الاستعراضية Diacronic التى تعرض له مع مضى الزمن. فمع مضى الزمن يمكن أن يصبح العمل ذو الكيان الحسى الموحد عددا من الموضوعات الجمالية التى يختلف الواحد منها جذريا عن الآخر، والتى يتصل كل منها بمرحلة مختلفة من مراحل التطور التى تصيب بنية فن بعينه. وعلى هذا فإنه كلما طالت مدة احتفاظ العمل الفنى بتأثيره الجمالى ازداد اليقين من أن قدرة القيمة على البقاء على هذا النحو لا تتمثل فى موضوع جمالى وقتى، بل فى الطريقة التى أبدع بها العمل نفسه فى مظهره الحسى»[٢٠]

أما المعيار الثالث لكلية القيمة الجمالية فهو المعيار البرهانى. وهو يعنى عند موكاروفسكى أن الفرد حين يحكم على عمل فنى فإنه يصدر عن يقين مباشر من أن حكمه غير محدود بفرديته، وأنه يمتد فى الواقع إلى الأفق العالمى، وأنه يحاول ـ من ثم ـ أن يفرض يقينه هذا على الآخرين بوصفه قضية مسلمة.

وواضح أن موكاروفسكى يلح على تأكيد خضوع هذه المعايير الثلاثة للتغير خلال مراحل التطور المختلفة، ولكنه لا يهدف من رصد هذا التغير إلى القول بنسبية القيمة الجمالية، فى الوقت الذى يرفض فيه كذلك أنطولوجيتها. وهو يحل هذا التعارض الظاهرى بالإحالة إلى ما كشفت عنه المقارنات بين مبدعات الفن البدائى فى الأقطار المختلفة ونتاج الفن الشعبى وفن الأطفال من وجوه تماثل. فهو يرى هذه الوجوه من التماثل كما لو كانت شاهدا على قيام أساس أنثروبولوجى عام، تصدر عنه هذه المبدعات فهناك شئ إنسانى عام، يستقر فى أعماق كل فعل إنسانى. ومن ثم يجعل موكاروفسكى الأساس الأنثروبولوجى بديلا من تلك القيمة الأنطولوجية، ويرد القيمة إلى ذلك الجوهر الأنثروبولوجى للإنسان. والفرق الجوهرى بين المفهومين هو أن القيمة الجمالية الأنطولوجية تخلو من كل محتوى عيانى، فى حين أن الكيان الأنثروبولوجى البديل يتضمن محتوى نوعيا يحدده فى وضوح: فالجمال لا يكون إلا من أجل الإنسان. وأيضا فإن الكيان الأنثروبولوجى قادر على إنتاج عدد لا يحصى من أشكال التحقق الجمالى، المتصلة بجوانب نوعية مختلفة من الهيئة الإنسانية. فهناك إذن توتر نوعى بين الكيان الأنثروبولوجى وبين تحققه الجمالى؛ وكل تحقق إنما يكشف عن جانب جديد من النظام الأساسى للإنسان.

**هكذا يتضح لنا أن أى تفكير فى الفن ينبع من إيديولوجية بعينها، تأخذ الإنسان دائما فى الاعتبار، لا الإنسان المطلق بل الإنسان الاجتماعى، بوصفه فاعلا، سواء أكان منتجا أو مستقبلا ـ هذا التفكير لا يمكن أن يلغى فكرة القيمة، بل ـ على العكس ـ لا يجد مناصا من أن يسلم بها ويبحث عنها ويخضعها للحكم والتقدير. ومن ثم تبدو المفارقة ـ بل المغالطة إن شئنا ـ فيما قد يخامر بعض البنيويين من أن البنيوية ليست مجرد منهج فى التفكير بل إيديولوجية. ذلك أن استبعاد الذات الفاعلة، أى الذات الإنسانية، يُسقط الإنسان من المنظور. ولا إيديولوجية بغير الإنسان.**

وحين نذكر البنيوية فإنما نقف عند هذا المنهج الذى استفاض وبسط جناحيه خلال العقدين الماضيين على كثير من العلوم الإنسانية التقليدية ومجالات النشاط الإنسانى ومنها الأدب. ففى إطار هذا المنهج يتكرر التأكيد بأن دراسة الأدب يجب أن تكون دراسة علمية موضوعية. وقد كتب يو. م. لوتمان مقالا بعنوان «يجب أن تكون دراسة الأدب علما» (١٩٦٧)، وإن لم يكن مفهوم العلم عنده محددا بنموذجه السيبرنطيقى، كما هو الحال عند إيفانوف، ولا هو يتخذ من الوصف الكمى غاية له (وإن ظهر طموحه إلى تحقيق ذلك فى كتاباته)، بقدر ما كان مفهوما بنيويا للأدب بوصفه نظاما روحيا يمكن تحديده من خلال العلاقات المتعارضة[٢١].

الأمر إذن لا يقتصر على دراسة الأدب بمنهج علمى بل يتجه الى إنشاء أو تأسيس ما يمكن أن يسمى بعلم الأدب. وليس هذا بدعا على كل حال إذا نحن تذكرنا التطور المعرفى للإنسان، وكيف أن كثيرا مما يسمى بالعلوم الإنسانية فى العصر الحديث (كالعلوم النفسية والعلوم الاجتماعية وعلم الجمال) لم تكن من قبل سوى جوانب من المنظومة الفلسفية التى تشتمل عليها نظرية المعرفة القديمة. وعلى ذلك فعلم الأدب هو ذلك العلم الذى يريد أن يعطى البحث فى الأدب استقلاليته. وغاية هذا العلم هى الكشف عن النظام العام للأدب من حيث هو نظام ينطوى على مجموعة من النظم الفرعية المتمثلة فى أجناسه وأشكاله المختلفة، وذلك عن طريق التحليل والوصف، وصولا من ذلك إلى ما يكون به الأدب فى ذاته أدبا، أى إلى ما يسمى بأدبية الأدب.

ويسلم هذا العلم ـ بالضرورة ـ بأن العمل الأدبى كيان مستقل قائم بذاته، ولا علاقة له حتى بمبدعه؛ لأن المبدع حين يفرغ من عمله يصبح شأنه شأن الآخرين فى علاقته به، فى حين يتحرك العمل نفسه

حركته الخاصة بمعزل عنه . وأيضا فإن العمل ذاته ، بوصفه كيانا مستقلا ، لا يقبل أى شرح يفرض عليه من خارجه ؛ لأنه مكتف بذاته ، ثم هو لا يخضع ـ آخر الأمر ـ للقسمة التقليدية التى تقسمه إلى شكل ومحتوى .

وهكذا استبعدت البنيوية الإنسان نفسه من مجال البحث ؛ إذ أنه لا يمكن أن يؤخذ الفاعل والموقف فى الاعتبار مادام الانسان (الفاعل) ونتاجه الحضارى (المفعول) والإطار الحضارى الذى يحيط به (الموقف) لا تخضع للنموذج التحليلى نفسه . فالإنسان يعد بمثابة الآلة التى تكشف الظواهر الحضارية عن نفسها (كاللغة والأسطورة والديانة والفن .. الخ) من خلاله . وترتيبا على هذا فإنه يختفى بوصفه كائنا حسيا يتجه إليه البحث ، لكى يصبح تجريدا مثاليا . وعلى حين تحاول الوجودية والظواهرية ـ على سبيل المثال ـ معرفة الإنسان من خلال الاتحاد الشخصى بين المحلِّل والمحلَّل ، فإن البنيوى ، بوصفه مراقبا منعزلا ، ومجردا من الدعاوى الأخلاقية أو الميتافيزيقية ، لا يأخذ الإنسان أو موقفه فى الحسبان ، بل ما ينتج عن نشاطه العقلى . ويمكننا أن ندرك الحالة الأولى بوصفها محاولة لفهم الوجود « فى علاقته بنفس الإنسان » ، فى حين تبدو الحالة الثانية محاولة لفهم الوجود « فى علاقته بنفسه »[٢٢] وقد سبق أن عرفنا أن هذه الفكرة الأساسية هى التى يلتقى عندها البنيويان الكبيران : ليفى شتراوس ولاكان ، على ما بينهما بعد ذلك من وجوه الخلاف . وبهذه الطريقة تخلصت البنيوية ـ على نحو ما هو الشأن فى العلوم الطبيعية ـ من كل ما يتعلق بمبحث القيمة ، وكل ما يتعلق بالدعاوى الأخلاقية أو النظريات الميتافيزيقية ، مكتفية بمنهجها التحليلى الوصفى .

وأما فيما يتعلق بالتصورات التقليدية الخاصة بشكل العمل الأدبى ومحتواه (ولنتذكر هنا أن التفكير الإيديولوجى نفسه يفرق بينهما حين يلقى بالثقل على نوعية المحتوى الجمالى للعمل الفنى) فمن الواضح أن البنيوية تحاول ـ مشتركة فى هذا مع مدرسة الجشتلط النفسية ، وكرد فعل للنزعة الإمبيريقية التجزيئية ـ « التحرك نحو دراسة تأخذ الحقل الكامل فى الاعتبار ، ولا تخلو من الشبه بنظريات القرن العشرين فى مجال العلوم الطبيعية . فكما انتهت هذه العلوم حديثا إلى الشك فيما يتصل بالخاصية المادية للذرة ، تثبت الدراسة البنيوية أن المحتوى هو فى حقيقته شكل ، وأن تحليل هذا الشكل المستخفى عن العين يتطلب قالبا يكشف للملاحظ مالا ينال عن طريق الحس المباشر »[٢٣]

وإذا كان العمل الأدبى فى أبسط مظاهره يمثل نشاطا لغويا يصدر عن إنسان فإن هذه الحقيقة لا تمثل أى عقبة أمام التحليل البنيوى للعمل الأدبى بوصفه كيانا موضوعيا منعزلا عن صاحبه ؛ فالبنيويون ـ فيما يبدو ـ يأخذون بأن اللغة سابقة على التفكير ، وأن الإنسان حتى حين يظن أنه يفكر فإنه فى الحقيقة يستخدم أفكار اللغة نفسها . وهذا ما يرفضه نقاد البنيوية ؛ « **فالتفكير ليس عبدا للغة ؛ على عكس ما يعلنه أولئك البنيويون بطريقة تقريرية ، من أن اللغة « تتحدث نفسها » ، من خلال الإنسان** »[٢٤] ولكن يبدو أنه لم تكن لدى البنيويين مندوحة عن تقرير استقلالية اللغة كذلك ، مادامت هى التى تشكل جسم العمل الأدبى . وهى بهذا الوضع تصبح ملائمة كل الملاءمة لمنهج التحليل الموضوعى .

ولا شك فى أن تحليل لغة النص أسلوب مشروع . يصل فى كثير من الأحيان إلى نتائج باهرة ، ولكنه ليس الأسلوب الوحيد ؛ فهناك أيضا أسلوب التفسير ، على نحو ما أشار إليه **فوكو Foucault** فى كتابه « الكلمات والأشياء Les Mots et les Choses » . « ومع أن هذين الأسلوبين يتعايشان فإنهما يتعارضان تعارضا أساسيا . فإذا كان التفسير يملأ ذلك الحيز الناشئ عن اندغام الذات (فى الشئ) فإن التحليل يجعل من استبعاد تلك الذات ضرورة لازمة لدراسة الخصائص الشكلية التى تكيف عملية استظهار أى نمط من أنماط الخطاب . وفى مجال الأدب على وجه أخص ، يتوقف قيام علم للأدب ـ على نحو ما بينه بارت بطريقة رائعة ـ بما يتاح له من قدرة على معالجة الأعمال الأدبية بوصفها أسطورة . ويمكن أن تفهم كلمة الأسطورة هنا بمعناها الذى حدده لها ليفى شتراوس ، أى بوصفها نمطا من الخطاب استبعدت منه ذات القاص »[٢٥]

فالتعامل مع الأعمال الأدبية بوصفها أسطورة يعنى تحليلها بمعزل عن أى مؤلف ؛ لأن أحدا لا يدعى أن الأسطورة من تأليفه . وهى فى الوقت نفسه بناء لغوى . إنها نموذج باهر للبناء اللغوى الذى يشكل كيانا أدبيا موضوعيا مستقلا بذاته .

ومن جهة أخرى يرى **جيرار جينيت G. Gennette** « أن علم الأدب البنائى يتجنب كل المحاولات التى تنحو إلى اختزال العمل الأدبى ، على نحو ما يصنعه التحليل النفسى أو الشروح الماركسية . ومع ذلك فإن علم الأدب البنائى يقوم بطريقته الخاصة بنوع من الاختزال الداخلى ، بمعنى أنه يصطدم بمادة العمل حتى يصل إلى هيكله العظمى . وهذه العملية ليست سطحية فى الحقيقة ، بل هى تمثل ـ إلى حد بعيد ـ نظرة حادة أشبه ما تكون بالأشعة الحمراء التى تستطيع أن تتوغل فى أعماق الشئ إذا هى سلطت عليه من الخارج »[٢٦]

إن الوصول إلى هذا الهيكل العظمى للعمل الأدبى ، أو لنقل ـ التزاما بالمصطلح ـ هذا النظام الغائر لبنية العمل الأدبى ، لا يمكن أن يكون غاية فى ذاته ؛ لأنه من الطبيعى أن ينطوى العمل الأدبى على نظام داخلى . وحين يصبح الكشف عن هذا النظام متضمنا أهميته فى ذاته يكون المنهج البنيوى مبررا ؛ إذ أنه لا يمكن الكشف عن هذا النظام إلا بهذا المنهج .

على أن نقاد البنيوية لا يأخذون عليها ما تنحو إليه من اختزال العمل الأدبى نفسه إلى نظام فحسب ، بل يرون أنها تقوم أساسا على تجريد العمل الأدبى من جهتين أخريين ؛ « **فهى تجرد حين تفصل المادة المرصودة عن سياقها التاريخى (ومن ثم ينشأ خطر الوقوع فى « الوهم الشكلى ») ، وهى تجرد بقدر ما تفصل الإنسان عن نتاجه الحضارى (ومن ثم يهدد « اختفاء » الإنسان لدى البنيويين بأن يصبح حقيقة** »[٢٧]

وليس من هدف هذا المقال تقديم عرض للبنيوية فضلا عن نقدها ، وإنما كان وقوفنا عندها هذه الوقفة لكى ندرك إلى أى مدى

تبذل الجهود منذ أكثر من عقدين من الزمان من أجل إقامة علم للأدب ، يجاوز كثيرا كل الطموح العلمى الذى شغل مدرسة النقد الجديد منذ عشرينيات هذا القرن ، حيث يستقر العمل الأدبي في منظوره كيانا موضوعيا مستقلا ، قابلا للتحليل والوصف ، مع إسقاط كل ركائز المناهج المعيارية وكل أدواتها وفى مقدمتها الناقد نفسه فى صورته التقليدية . إننا لا نجد مكانا لهذا الناقد فى كتابات البنيويين ــ إن وجدناه ــ إلا فى الهامش أو فى الظل ؛ فهو فى منظورهم من البقايا المتخلفة من الأزمنة القديمة . واتجاه العناية المتزايد إلى القارئ بدلا من الناقد ــ على طرافتها ــ تشير فى وضوح إلى محاولة تجنب الوقوع فى دائرة الأحكام التقويمية ، والإعلاء من قيمة الدراسات الوصفية .

ومع ذلك لابد من أن نشير هنا إلى حقيقة مهمة ، وهى أن كل الدراسات التطبيقية التى قام بها البنيويون لأعمال شعرية أو روائية قد اختارت نماذجها من كبار الشعراء والروائيين المشهود لهم بالتفوق . وهذا الاختيار نفسه يتضمن التسليم ابتداء بقيمة هذه الأعمال الفنية .

وفى الحق إن محاولة إخضاع الظاهرة الأدبية ، ومن ثم الحدث الأدبي ، لمناهج العلوم الطبيعية ، إنما كانت تعبيرا عن إدراك الإنسانيين لتخلف مناهج الدراسات الإنسانية بعامة إذا هى قيست بمناهج العلوم [illegible] ا أحرزته من تقدم فى العصر الحديث ، وعن رغبة أصحاب هذه المناهج الإنسانية فى مجاوزة هذا التخلف باصطناع المناهج نفسها التى استخدمت فى مجال الطبيعيات . وهذه النقلة الكبيرة لا يمكن أن تكتسب شرعيتها إلا على المستوى التجريدى الصرف ، حيث يعزل الحدث الأدبي أو الظاهرة الأدبية عن سياقها الخاص ، ويدفع بها ــ كأى حدث طبيعى أو ظاهرة طبيعية ــ إلى معامل التحليل ، للكشف عن النظام أو النظم التى تحكمها ، واستخلاص القوانين العامة وراء هذه النظم .

وعلى هذا المستوى التجريدى الصرف قد تتشابه الظواهر الطبيعية والظواهر الانسانية بقدر يسمح لقيام علم كامل (هو ما يعرف بالسيبرنطيقا) يحاول الكشف عن القوانين المشتركة بين هذه الظواهر وتلك من أجل توظيفها مرة أخرى فى إنتاج أشكال جديدة ، مدخرا بذلك الجهد الإنسانى الضخم المطلوب لإنتاجها . وهذه المحاولة تنطوى فى كثير من جوانبها على إعدام للإنسان بقدر ما تعمد إلى تلخيصه فى مجموعة من القوانين . وكذلك الأمر بالنسبة إلى الأدب ؛ فدراسة الأدب بمناهج العلوم الطبيعية إنما تقوم أساسا على التوحيد بين الظاهرة الأدبية والظاهرة الطبيعية . ولا بأس ــ فى مستوى بعينه ــ من هذا التوحيد ، إذا كان الهدف هو مجرد التعرف على النظم والقوانين التى تحكم الظاهرة . ولكن الظاهرة الأدبية ما تلبث أن تفلت من هذا الحصار ، وتعلن تمردها .

ولقد أصبح من الدارج الآن فى مجال العلوم الطبيعية ــ كما يقول **فلويد مريل F. Merrell** [٢٨] ــ أن مسألة المراقب المنعزل تنطوى على الوهم ؛ إذ ليس من الممكن استبعاد العقل من العالم مادام العقل يمثل جزءا مكملا لهذا العالم . وأيضا فإن العمليات العقلية ، الشعورية منها واللاشعورية على السواء ، يجب أن تدخل ضمن ما هو موضوع مراقبة ؛ فليس فى وسع العالِم أن يعرف شيئا عن أى شئ دون أن ينهمك ــ بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ــ فى الشئ الذى يراقبه . ومن ثم يستحيل أن تحصل معرفة ما بأى خاصية فيزيائية أو بأى كائن دون تفاعل . وفى هذا السياق تصبح النظرية العلمية صورة للعلاقة بين الإنسان والطبيعة . ولما كانت هذه العلاقة متغيرة فإن النظرية كذلك ينبغى أن تخضع للتغيير . وإذن فعبارة « المعرفة القبلية a priori knowledge » التى أطلقها إدنجتون على النظرية العلمية المعاصرة لها مغزاها ؛ فهو يصدر عن موقف إبستمولوجى يقيمه على أساس أن الكون الذى يصفه العالِم ليس كونا موضوعيا بصورة كلية ، بل هو ــ فى جانب منه ــ كون ذاتى ... وإنه لمن سخرية الأحداث أنه فى الوقت الذى راحت فيه العلوم الطبيعية تسعى جاهدة لكى تحرر نفسها من « أسطورة » الموضوعية ، والقدرة على التنبؤ ، وطغيان المنهج بصفة عامة ، اتجهت العلوم الإنسانية إلى مزيد من المنهجية المحددة تحديدا صارما .

إن طبيعة الظاهرة الأدبية تفرض لها وجودا خاصا ؛ لأنها جُمّاع فى شبكة من العلاقات بالغة التعقيد ، تضم الذاتى والموضوعى والفرد المبدع والجمهور المتلقى ومستويات الوعى والمناخ الاجتماعى والبعد التاريخى ، وكلها عناصر مرنة ، تتبادل أماكنها من حيث الفاعلية من حالة إلى أخرى . ومن ثم لن يجد علماء الإنسانيات مخرجا من مأزقهم إلا بأن يطوروا مناهج الانسانية نفسها بما يوائم حقول مادة دراستهم .

ومن أجل هذا يعود البحث عن امتداد العمل الأدبي خارج نطاقه المغلق المحدود ، وذلك من خلال محاولة للمصالحة بين البنيوية وفلسفة الجمال الماركسية ، تقرب بينهما فى إنتاج فكر بنيوى ماركسى فى آن واحد . ومن ثم يذهب يورى لوتمان[٢٩] إلى أنه ينبغى من الناحية المنهجية استخدام مصطلح البنيوية بكل حذر ؛ لأن الدراسة الأدبية البنيوية ــ فى رأيه ــ لا تشكل مدرسة علمية كاملة ومكتملة التكوين . وهو من أجل ذلك قد حاول العودة بجذور البنيوية إلى المدرسة الشكلية الروسية . وهى محاولة قصد بها تقديم منهج علمى خاص لمصطلح « التحليل البنيوى » المراوغ ، الذى عملت على تعميته نظريات البنيويين الفرنسيين المختلفة .

والواقع أن لوتمان قد عالج الأدب فى كتاباته الأخيرة بوصفه مظهرا أو شفرة فى شبكة العلاقات الماثلة فى حقبة بعينها ، حيث فحص « التيمة » الأدبية أو الخاصة الأدبية فى علاقتها بشاهد السياق التاريخى ، بوصفها مثلين لأنماط السلوك النموذجية الماثلة فى حقبة زمنية بعينها[٣٠]



ويرى **لوسيان جولدمان** أن هناك تجاوبا بين رؤية الأديب أو فلسفته فى الحياة Weltanschauung التى عبر عنها فى بناء خيالى له خصوصيته ، وفلسفة الحياة التى تستقر على نحو مغلف بكثير من الغموض فى وعى الجماعة . وهذا التجاوب يؤذن بتحقيق العمل الأدبى لوظيفته الجمالية حين يكون كاشفا لذلك الغموض ، ممثلا لبنية ذلك الوعى فيما يقبل وما يرفض وما يطمح إلى تحقيقه . ولأن هذا البناء الأدبى بناء خيالى فإنه يكتسب قيمته الجمالية بمقدار ما تتآلف فيه عناصر البناء وأدوات الصياغة مع تلك الرؤية ، مكونة معها بنية موحدة .

وهكذا يعود الكلام عن القيمة الجمالية بوصفها الخاصية المميزة للعمل الأدبى من حيث هو بنية خيالية ، ومن حيث هو تجسيم فى الوقت نفسه لرؤية للحياة متبادلة بين الأديب الفرد والجماعة التى يتجه إليها .

ويستخدم جولدمان لذلك مفهومين أساسيين هما « **الفهم** » و« **الشرح** » . يقول :

**« إن أهم عمليتين عقليتين ترتبطان بالدراسة العلمية للحقائق الإنسانية هما الفهم والشرح ، وكلاهما يمثل إجراء تصوريا صرفا ، على الرغم من أننا نرى فى الفهم عملية اتحاد بالشئ أو تغلغل بالشعور إليه أو التعاطف معه ... الخ. إن الفهم هو الوصف الدقيق لبنية ذات مغزى فى علاقتها بوظيفة ما . أما الشرح فهو الوصف المستقصى لبنية أكبر ، تكون فيها البنية موضوع الدراسة ذات وظيفة . وعلى سبيل المثال أقول : إذا وصفت عقلية الجنسينى Jansenist وفكرة وعقيدته الدينية ، فإننى عندئذ أفهم المذهب الجنسينى . إننى عندئذ أبذل جهدا من أجل الفهم ، ولست بذلك أشرح شيئا . ولكننى بفهمى للمذهب الجنسينى أستطيع أن أشرح كيف أن أعمال راسين وبسكال ترجع إلى أصول جنسينية ، وأيضا فإننى أصف العلاقات التى كانت قائمة بين الطبقات فى القرن السابع عشر فى فرنسا . وفى هذه الحالة فإننى مرة أخرى أقوم بعملية وصف لبنية وجعلها مفهومه ، ولكننى فى الوقت نفسه أشرح كيف ولد المذهب الجنسينى . فالشرح هو إدراج للبنية التى وصفناها وفهمناها فى إطار بنية أكبر تؤدى فيه وظيفتها ، ويمكننى فيه فهم وحدتها »**[٣١]

ومن الواضح أن بين **جولدمان** ولوتمان وجه التقاء جوهرى ، يتمثل فى أن كلا منهما لا يقتصر على دراسة العمل الفنى فى ذاته ، أى بوصفه موضوعا مستقلا ، بل يجاوز هذه المرحلة من أجل شرحه فى إطار ما سماه **لوتمان** بشاهد السياق التاريخى ، وما سماه جولدمان بالبنية الأكبر .

ثم يعود **جولدمان** فينفى أن يكون العمل الفنى تعبيرا عن ذات المبدع الفردية ، متفقا فى هذا مع سائر البنيويين ، ولكنه فى الوقت نفسه يستبدل بهذا الفرد الوعى الاجتماعى الذى يمثل البنية الأكبر . وهو عندئذ لا يجد حرجا من الحديث عن القيمة الجمالية للعمل الفنى ، حيث تسعفه عند ذلك النظرية الجمالية الماركسية فيقول :

**« أعتقد أن أى دراسة تحاول شرح العمل الأدبى من خلال الذات الفردية ستواجه دائما صعوبتين على أقل تقدير . فأغلب الظن أنها لن تكون قادرة إلا على تناول عدد محدود من عناصر العمل ، وعلى وجه التحديد تلك العناصر التى عبر فيها الكاتب ـ ربما فى شكل رمزى ـ عن مشكلاته الفردية . ولكن التشكيل البنيوى لعالم العمل الأدبى يجاوز ما هو فردى ؛ وهذه هى الوحدة التى ستسقط فى الطريق وحتى إذا سلمنا بأن مثل هذا التحليل قد يحقق النجاح فى حالة استثنائية ، فإنه لن يكون قادرا على شرح الفرق بين إحدى الروائع الفنية وعمل آخر لأحد المختلين عقليا ، له وظيفة فردية مشابهة . إن القيمة الجمالية ترجع إلى النظام الاجتماعى ؛ فهى ترتبط بمنطق يجاوز ما هو فردى ... والأعمال الأدبية العظيمة ، كأعمال راسين ، إنما تنشأ أصلا من موقف اجتماعى معين ، ولكنها ـ بحكم أنها أبعد ما يمكن عن أن تكون مجرد انعكاس لوعى جمعى ـ تعد تعبيرا متماسكا وموحدا على نحو خاص عن ميول جماعة معينة ومطامحها . إنها تعبير عما شعر به أعضاء الجماعة المنفردون وفكروا فيه دون أن يكونوا على وعى بذلك ، أو دون أن يكونوا قادرين على صياغته بتلك الطريقة المتماسكة »**[٣٢]

وهكذا يرتد **جولدمان** بالقيمة الجمالية الى النظام الاجتماعى ، حيث يصبح العمل الفنى تعبيرا ـ وليس انعكاسا ـ عن وعى الجماعة التى تضم الفنان بوصفه فردا فيها . وإذا حاول الإنسان أن يرى الوحدة التى تجمع أعمال راسين فى علاقتها براسين فإنه يخفق فى إدراك هذه الوحدة . ولكنه إذا حاول أن يرى هذه الوحدة فى علاقتها مع الجماعة فإنه يصل إلى أشكال من الترابط لم ينكرها راسين قط . ذلك لأن راسين كانت لديه الحاجة الجمالية لأن يبنى عالما مترابطا ، دون أن يعرف لهذه الحاجة سببا . ولا يتحقق هذا الترابط إلا من خلال علاقته بالجماعة . **لذلك فإننى أقول : إن معارفنا جميعا تتطلب قطبا ذاتيا وقطبا موضوعيا .**

وعلى هذا النحو تجد المشكلة المنهجية حلها على يد **لوتمان وجولدمان** وأصحاب هذا الاتجاه الذى يأخذ بعلمية المنهج ، دون أن يهمل الإطار الحيوى الذى تتحرك فيه الظاهرة الأدبية . وإذا كانت مشكلة الذات والموضوع ماتزال تشغل حيزا من تفكير المشتغلين بالنشاط النقدى فإن الحل الذى يقدمه هذا الاتجاه يظل مقبولا إلى أن يظهر حل آخر أكثر فاعلية ، فلا نهاية للبحث ، ولا نهاية للكشف ؛ وكل تمحيص جديد هو إضافة تنويرية لها أهميتها . وإذا كان **أناتول فرانس** قد تشكك فى القرن الماضى فى إمكان قيام علم للأدب فإن الجهود التى بذلت وما تزال تبذل فى هذا القرن فى دراسة الظاهرة الأدبية تؤكد أن مثل هذا الشك لم يعد له مبرر ؛ فليست المشكلة الجوهرية الآن تتعلق بمدى إمكان قيام هذا العلم ، ولكنها ـ فى المحل الأول ـ تتعلق بالمنهج الملائم له . وربما كان الجمع بين الوصفية والمعيارية فى منهج مترابط يطرح على الفكر النقدى حلا من الحلول الممكنة .

## ● هوامش البحث

١ ـ انظر ستانلى هايمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ـ ترجمة د . إحسان عباس ود . محمد يوسف نجم ـ دار الثقافة ، بيروت ١٩٥٨ ، حـ ١ ص ١١١ .

٢ ـ مارك شورر وزميلاه : النقد ؛ أسس النقد الأدبى الحديث ـ ترجمة هيفاء هاشم ، دمشق ١٩٦٧ ، ص ٦٥ .

٣ ـ نفسه ، ص ٦٧ .

٤ ـ نفسه ، ص ٦٣ .

٥ ـ انظر هايمن ، حـ ١ ص ١٠٠ ـ ١١٩ .

٦ ـ انظر وليم فان أوكونور : النقد الأدبي ـ ترجمة صلاح أحمد إبراهيم ـ دار صادر . بيروت ١٩٦٠ ص ١٤٤ ـ ١٤٥

٧ ـ نفسه ، ص ١٥٤ .

٨ ـ هايمن ٣١/١ .

٩ ـ نفسه ١٦٧/٢ ـ ٨ .

١٠ ـ نفسه ١٢٥/٢ .

١١ ـ I. A. Richards P etical Criticism, R. A. & K. P., London. 8th impr. 1953) p. 11.

١٢ ـ أوكونور : نفسه ، ص ٢٣٨ .

١٣ ـ نفسه ص ١٥٤ .

١٤ ـ هايمن ١١٣/٢ .

١٥ ـ كان فرويد هو أول من قرر أن التفسير ليس معياريا . انظر :

Eugenio Donato: **The Two Languages of Criticism** cf. The **Structuralist** Controversy - ed. R. Macksey & E. Donato; Johns Hopkins Paperbacks edition, 1972, p. 96.

١٦ ـ Ibid., p. 91.

١٧ ـ Ibid.. pp. 89-90.

١٨ ـ Mukarovsky: **Structure**, Sign. and Function trans. and ed. by J. Burbank & P. Steiner; Yale Univ. Press p. 61.

١٩ ـ Loc. cit.

٢٠ ـ Ibid., p. 62.

٢١ ـ Ann Shukman: **Soviet Semiotics and Literary Criticism** - New lit. Hist.. vol. IX-2. 1978. p. 193.

٢٢ ـ Floyd Merrell: Structuralism and Beyond; A Critique of Presuppositions - Diogenes 92.

٢٣ ـ Ibid.. p. 71.

٢٤ ـ Ibid., 101.

٢٥ ـ Donato: op. cit., p. 97.

٢٦ ـ Gerard Genette: Structuralismus und Literatur- Wissenschaft - cf. Structuralismus in der liteatur - köln, 9172, p. 79.

٢٧ ـ Merrell: op. cit., p. 73.

٢٨ ـ Ibid., p. 93.

٢٩ ـ Ronald A. Champagne: A Grammar of the Languages of Culture; Literary Theory and Yury M. Lotman's Semantics New Lit. Hist.. vol. IX-2 1978, p. 206.

٣٠ ـ Shukman: op. cit., pp. 193-4.

٣١ ـ Lucien Goldmann: Structure, Human Reality, and Methodological Concept - ed. in The Structuralist Controversy, p. 103

٣٢ ـ Ibid., p. 109.







# التحليل النفسى للأدب

## دراسة لمحتوى قصة « ليلى والذئب »

الدكتور فرج أحمد فرج

### تقديم

**« ليلى والذئب » هو عنوان واحدة من قصص المجموعة التى كتبتها غادة السمان تحت عنوان « ليل الغرباء » ، وهى المجموعة التى نشرتها دار الآداب البيروتية ، والتى ظهرت طبعتها الثالثة فى سنة ١٩٧٥ . وتشغل قصتنا فى هذه الطبعة من ص ٧٢ الى ص ١٠٦ .**

**وسوف نتناول هذا العمل الفنى المنشور بالدراسة وفقا لمعطيات المنهج النفسى فى التحليل والتفسير وهدفنا هو أن نبين كيف يمكن للتحليل النفسى بوصفه نظرية فى الإنسان ، وللمشتغل به اشتغال خبير متخصص ، أن يكشف فى أى عمل إبداعى ــ كهذا النموذج الذى تقف الدراسة اليوم عنده ــ عن معان ودلالات ، وعن تعبير عن جوانب انسانية عميقة ، لا يمكن بلوغها بغير هذا المنهج .**

**ولنوضح هذا بشئ من التفصيل .**

ينظر المشتغلون بالتحليل النفسى إليه بوصفه علما بالإنسان بما هو كذلك ، أى بوصفه علما يستمد أصوله من دراسة الإنسان فى أخص أحواله . وفى مقدمة هذه الأحوال حالة المرض ، حيث تدفع الإنسان معاناته وآلامه إلى البوح بما يضمر ، فإذا بالحقيقة تتكشف شيئا فشيئا وإذا بالظاهر السافر يكشف عن باطن خفى ، وإذا بالسطح الساذج البسيط يتفتق عن عمق أكثر اكتنازا وثراء وتعقيدا ، وإذا وراء الشعور المعلن لا شعور مضمر ، وإذا بمظاهر الإعلان والتعبير عن هذا الشعور تنطوى على إعلان آخر ، وعلى تعبير مغاير بل مناقض عن لا شعور ، وإذا بالشعور الظاهر نفسه لا يعدو أن يكون إنكارا لهذا اللاشعور ونفيا له . **وهكذا نجد أن أكثر أشكال الإثبات إلحاحا لا يعدو أن يكون قناعا يخفى وراءه أكثر أشكال النفى تأكيدا ، فما أكثر ما يكون الحب المبالغ فيه مجرد قناع يخفى الكراهية ، وما أكثر ما تكون الكراهية أو النفور المعلن قناعا يخفى وراءه حبا واشتهاء يؤدى الإفصاح عنهما إلى استشعار الإثم ومن ثم الندم .**

والتحليل النفسى هو العلم الذى استطاع أن يكشف عن الوجه الآخر، الوجه الخفى للإنسان فى وحدته الجدلية بهذا الوجه الظاهر .

ولكن التحليل النفسى لم يكشف فقط عن مضمون هذا الوجه وعن محتوى هذا الباطن الخفى ، بل كشف لنا كذلك عن شكل هذا الوجه أو اللغة ، التى يعلن بها هذا الوجه عن نفسه من خلف أقنعة الإنكار والنفى والتزييف ، كشف لنا عن «لغة اللاشعور» . وها هو ذا ـ فرويد ، مؤسس هذا العلم ، يفرد أخطر كتبه وأعظمها على الاطلاق «تفسير الأحلام» حيث يقيم فى هذا المجلد الدليل على أن ، الحلم لغة الحالم . ويقول مصطفى صفوان مترجم هذا الكتاب : لقد عرف فرويد الإنسان بلغته بما هو راغب ، مثلما عرفه أرسطو بلغته بما هو عارف . **وهكذا فإن كشف فرويد هو بمعنى ما كشف لغوى ، كشف لنحو هذه اللغة وبلاغتها ومفرداتها . ولغة الرغبة هذه هى لغة اللاشعور ، لغة العمليات الأولية ، حيث الرموز والعمليات الدفاعية ، وحيث التعبير أكثر ما يكون إمعانا فى «العيانية» وفى بعده عن التجريد . إنها لغة مصورة بدائية فى مقابل لغة الشعور والوعى والمنطق والمعرفة والواقع فى ارتقاء تجريدها ومنطقها .**

عن طريق المرض اذن كانت بداية الالتقاء الصادق والعميق بماهية الوجود الإنسانى من حيث هو وجود «راغب» فى المقام الأول ، يقوده نموه ونضجه إلى بداية طريق آخر ، يتحول فيه إلى «وجود عارف» ومع ذلك يبقى الوجود الراغب قوة خفية محركة لا تقاوم ولا تقهر ، وإنما تظهر متخفية فى لباس هذا «**الوجود العارف**» .

هذه الصورة التى استمدت أصولها الأولى من الإنسان مريضا سرعان ما تعدت لتشمل وجود الإنسان كله مريضا وسويا ، طفلا وراشدا ، يقظا وحالما ، واقفا على أرض الواقع الصلبة ومنصرفا الى أعمال الإنتاج ، ومعرضا عن هذا الواقع حين يقسو عليه فلا يقوى على التصدى له إلى ضروب من أحلام اليقظة أو الترفيه أو الإبداع الفنى والأدبى ، أو غيره من ضروب الخيال .

وهكذا بإيجاز شديد . ودون دخول فى تفاصيل حرفية وفنية متخصصة ، تطور التحليل النفسى من نظرية وطريقة حرفية فى علاج نوع محدد من المرض النفسى ـ هو العصاب ـ إلى نظرية عامة فى أحوال النفس وخفاياها ، وفى طبيعة الوجود الانسانى بأسر . وأيضا إلى منهج وحرفيات وأدوات يستخدمها المتخصصون فى اختراق جدار الغموض المحيط بهذه النفس وقراءتها لغة و أسلوبا فى التعبير .

ومن هذا المنطلق سيكون تناولنا لهذا النص الأدبى ـ أعنى قصة غادة السمان ـ مثلما تناول فرويد وإرنست جونز «أوديب» سوفوكليس و«هاملت» شكسبير . ومثلما يتناول المحللون النفسيون الأحلام والأساطير ، ومثلما يتناولون أيضا مذكرات المرضى ، كما فعل فرويد بمذكرات شريد . إلخ . وهدفنا هو قراءة هذا النص من منظور التحليل النفسى . لا فى إطاره الذى انتهى إليه على يدى فرويد فحسب ، بل فى إطاره الراهن أيضا ، وبما تحقق له من الإفادة من جهود أوسع فى نطاق الفلسفة والطب النفسى ، وما تحقق له أيضا ، وللمشتغلين به ، من إفادة من الفكر الهيجلى . وسيقتضى ذلك منا بطبيعة الحال أن نشير ـ كلما اقتضى الأمر ـ إلى أطر وأفكار نظرية أو إلى أطر وحرفيات وفنيات تفسيرية .

## ●● ليلى والذئب

## أو جدل الخوف والوحدة والاغتراب

هذه القصة التى وقع اختيارنا عليها من بين القصص السبع فى هذه المجموعة ، والتى تبلغ قرابة خمس وثلاثين صفحة ، هى فى تقديرنا أقدر قصص المجموعة على التعبير عن جدل الوجود الإنسانى ، جدل الوجود والعدم ، أو جدل الخوف والأنسة ، من حيث كون الوجود الإنسانى الحق هو الوجود الآمن فى حضرة الآخرين ، اعترافا منهم بالذات وتقبلا لها وتواصلا معها ، ونقيضه العدم الذى يتمثل خوفا ووحدة ووحشة ، وفقدانا للتواصل هو فقدان للأنا وللآخر معا . وهما إذن وجهان لشئ واحد ، ومن ثم تكون الغربة والاغتراب ويصير العالم خواء مجردا مما هو إنسانى .

إن عنوان المجموعة كلها هو «ليل الغرباء» فالليل هو الظلمة وهو نقيض النهار والنور والأمن . وليس هذا فقط بل إنه ليل الغرباء ، حيث لا ألفة ولا تواصل .

أما القصة فعنوانها «ليلى والذئب» . فالآخر هنا ذئب ، لم يفقد إنسانيته فحسب ، بل صار كذلك دمارا والتهاما وتمزيقا . ولكن لما كنا نعرف حق المعرفة ـ بدءا من هيجل وانتهاء بالتحليل النفسى ـ أن الآخر هو وجه من وجود الذات ، فان الذئب هنا هو ـ بمعنى ما ـ ليلى نفسها ، أو هو ـ كما فى المصطلح ـ «الأنا ـ الآخر» .

وعلى هذا فليلى والذئب ، وأيضا ليلى الذئب ، أول ما تعلن عنه أولى كلماتها هو خوفها : «إنى خائفة (ص ٧٢) ، وكل ما حولها يرتعد خوفا ... السطور فى مجلد الطب الكبير ...» وهنا قد يتساءل أهل الواقعية الموضوعية الساذجة كيف لسطور مطبوعة على صفحة كتاب أن «ترتجف» وكذلك كيف يمكن ـ كما فى النص ـ «أن يصاب النور باغماء» (ص ٧٢) .

الإجابة عن ذلك نعرفها من دراسات التحليل النفسى ومن تصوراته النظرية . **إننا هنا بإزاء فقدان التمايز بين الذات والعالم . لقد طغت الذات على العالم فأصبحنا بإزاء وجود خلفى** . لقد صار عالم «ليلى» وليست ليلى وحدها ، خائفا يرتعد ، وصار النور بعضا منها ، يصيبه ما يمكن أن يصيبها . إننا ـ بعبارة حرفية أدق ـ بإزاء ما تسميه ميلانى كلاين «الـتـعين الـذاتى الإسـقـاطى Projective identification

ولذلك أيضا نجد «ليلى» فى نفس الفقرة الأولى من هذه الصفحة الأولى تصف النور أو الحروف أو النور والحروف جميعا ، فتقول «**إنها كأنياب سوف تنبت فجأة ، وتنقض علىّ من مكان ما لسبب أجهله كما تجهله هى أيضا** » . **ثم تكرر مرة أخرى الإسراب عن خوفها وتضيف بين قوسين قولها «يا فراس لو تدرى»** .

مرة أخرى كيف يمكن لمعطيات العالم المادى الجامدة كالنور والحروف أن تصبح أنيابا تنبت وتنقض لتمزق وتلتهم بطبيعة الحال .

الفقرة الأولى إذن تعلن عن الخوف الذى حول عالم ليلى المادى إلى فزع وإلى خطر يهدد بالالتهام ، فليس الأمر مقصورا إذن على فقدان التمايز بين الذات والعالم ، ولا فيضان ما بالذات على العالم ، بل هناك أيضا إحيائية animism تلحق بالعالم غير الحى . هذه الإحيائية نجدها لدى البدائيين وصغار السن من الأطفال ، أما ظهورها لدى الراشدين فى مجتمعات متحضرة فإنه علامة من علامات المرض العقلى ، أو ما يسمى بالذهان . Psychosis

ومع ذلك فإن آخر ما بالفقرة من كلمات هو طلب النجدة أو العون البشرى (يا فراس لو تدرى) . ولكن هل يدرى فراس ، أو هل تقدر ـ ليلى ـ على جعله يدرى ؟ أى هل هى قادرة على حوار حقيقى وصادق على نحو يمتلئ به وعى فراس ، أم أن حائطا من صنعها ، أو صنع خوفها وعجزها واغترابها ، يحول بين فراس وبين أن يدرى ؟

مرة أخرى هى «خائفة» ثم حديث عن الجمجمة صديقتها الوحيدة . والطريف أن «ليلى» تتحدث عن الجمجمة بوصفها صديقة ، وهذا معناه أنه حيث يجب أن يقوم الحوار يصبح ممتنعا (كما هو الحال مع فراس) ، وأنه حيث يكون الحوار محالا نرى ليلى تحاوله (كما هو الحال مع الجمجمة) ، فهى تحدثنا عن فقدان الجمجمة لمرحها ، وعن بريق السخرية فى فجوة عينيها ، وعن فكها الأسفل الذى يرتجف ، وعن صرخة ميتة فى عنقها المقطوع ... وفى نفس السطر من نفس الفقرة تقول «... الصرخة فى حنجرتى (حنجرتها هى) تنطفئ فى كوم رماد صدئ» .

وهكذا مرة أخرى نرى فقدان التمايز بين الذات أو الأنا والعالم المادى غير الحى ، ثم محاولة التعامل مع معطيات هذا العالم وكأنها حية ، بل كأنها تحيا حياة بشرية . فهذه الجمجمة ، التى هى فى الأصل أداة تعليمية (حيث أن ليلى طالبة طب) صارت صديقة وحيدة لليلى ، تتواصل معها وتتحاور ، وترى فيها ذاتها متخارجة عنها ، أو ـ بعبارة هيجلية ـ صارت ليلى مغتربة عن ذاتها فى الجمجمة الميتة ، ومن ثم فإنه فى عقب الحديث عن صرخة الجمجمة الميتة تتحدث ليلى عن صرختها هى ، وعن حنجرتها هى .

* * *

ولعله يجدر بنا قبل أن نسترسل فى هذا العرض والتحليل والتفسير المفصل لنصوص هذه القصة ـ أقول : لعله يجدر بنا أن نحاول قدر الطاقة عرض القصة نفسها عرضا موجزا ، ثم نعود بعد ذلك إلى التفسير والتحليل .

فى هذه القصة تحدثنا بطلتها «ليلى» عن نفسها ، حديثا تمتزج فيه الذكريات بالوقائع والإنطباعات والخيالات الشخصية . أكثر الكلمات تكرارا كلمة الخوف الشامل الطاغى العام يحيط بليلى ويغرقها ويغرق كل ما حولها . المهم أن ليلى هذه فتاة عربية تقيم فى لندن وتدرس الطب فيها . لذلك فهى تقيم فى المدينة الجامعية ، فى واحد من أبنيتها ، وفى حجرة تذكر لنا رقمها (٢٠٢) ، وتقيم معها فى هذه الحجرة شريكتها زبيدة الباكستانية . وهى شريكتها (بالقرعة) كما تقول وليس بالاختيار وعلاقة ليلى بهذه الفتاة علاقة تنافر وشقاق وكراهية متبادلة . أما صديقة ليلى الوحيدة ـ كما تقول لنا هى نفسها ـ فهى الجمجمة . هذا بالإضافة إلى عدد من الدمى المشنوقة ، التى تتدلى من الجدار خلف المكتبة ، والتى تشير واحدة منها إلى أمها ، والثانية إلى أبيها ، والثالثة إلى صديقها فراس . وهى تغرس الدبابيس فيها . أما زميلتها فقد كانت ترتاع من أعمالها ، من طقوسها المرضية ذات الطابع العدوانى التدميرى السحرى . كذلك كان لليلى هذه قط تحبه وتصادقه وتحادثه وتسميه مدجج ، كما أنها ترتكب فى «مقر» إقامتها هذا أفعالا لا ترضى عنها الإدارة ، كأن تقطع شريط الهاتف ، وتفسد اللوحات الفنية فى غرفة الاستقبال ، وتسكب الحبر على الثياب المنشورة فى غرف الغسيل ، وتخيف الفتيات بالجماجم (ص ١٠٤) .

ومن خلال تدفق الذكريات واختلاطها بالخواطر وبالأوهاء والمخاوف نتعرف على عالم «ليلى» فنعرف أن أمها سيدة مجتمع ، وأنها تتمتع بجمال باهر ، ورشاقة أخاذة ، وثراء بالغ ... وأنها عاشت (ليلى) عمرها بعيدة عنها فى المدارس الداخلية ، وأن كل ما يربطها بها الحوالات المالية . وكذلك كان الأمر بالنسبة لأبيها . وتصل إلى ليلى برقية من أمها تخبرها فيها بانفصالها عن أبيها ، وتطلب منها أن تختار بينهما .

وهكذا فليلى وحيدة وغريبة ، بلا أم وبلا أمومة بلا أب ، وبلا أبوة ، بل بلا منزل ولا وطن ولا صداقة حقة . وتقول ليلى : (٨٣)

«خمسة عشر عاما وحيدة ، أتسول يدا كبيرة دافئة كسقف دار ...» .

ولا يبقى بعد ذلك فى حياة ليلى إلا شخص واحد ، يمثل الحبيب أو السند ، أو الأمل بل ربما كان يمثل وهم الأمل ، هذا هو «فراس»

صديقها الذى تحاول دائما أن تستنجد به عند الحاجة ، وان تقيم معه حوارا ، مجرد حوار ، كثيرا ما لا يتجاوز حدود الحوار الداخلى بينها وبين نفسها ، متصورة إياه حاضرا معها فى أثنائه .

وتتضمن القصة وقائع أخرى ، بعضها لا يتجاوز نطاق الوهم أو الخيال ، ولكنها وقائع عظيمة المغزى عميقة الدلالة . فها هى ذى تذهب (ص ٨٤) إلى مخزن «معتوق» الذى تقول لنا إنها اختارته لاسمه لا لمنظر الحلويات به ؛ لأن اسمه عربى ، ألا يكشف لنا ذلك عن حاجة إلى تدعيم الهوية ، هويتها العربية . ولكنها عاجزة عن إقامة هويتها الشخصية فلا يبقى أمامها إلا أن تدعمها بهوية أخرى هى هوية صاحب مخزن الحلويات . لقد سئمت كما تقول ـ الحديث باللغة الأخرى ـ الإنجليزية . إن المشتغل بالتحليل النفسى الذى يعرف هذه الأعماق ، لا يمكن أن يمر بمثل هذه العبارة مرورا عابرا أو أن يتعامل معها فى سطحية ، فاللغة أداة تواصل ، اللغة خطاب ، ولا خطاب بلا مخاطب . وهو ـ من ثم ـ يسأل : لماذا سئمت ليلى الحديث باللغة الأخرى ؟ لقد سئمت الحوار بلغة أجنبية . ولنتذكر أن اللغة الوطنية هى ـ كما يقال فى الإنجليزية ـ لغة الأم Mother Tongue أو لسانها ، أى لغة الدفء والتواصل العاطفى ، والانتماء الحق الذى يمنح الوجود شرعيته ، وعلى هذا فليلى ترغب فى تواصل حق ، فى حب صادق . والحلوى هى دائما رمز الحب . ألسنا نصف الجميلة فى العربية بقولنا «حلوة» ، ونصف جمال المرأة «بالحلاوة» ، ونفس الشئ فى الانجليزية ، فكلمة Sweet تعنى «حلوى» كما أنها تستخدم استخداما شائعا لوصف المرأة الجميلة . إنها إذن تتجه بلسان الأم ، أى بالتواصل الصادق الدافئ ، إلى بائع حلوى ـ أى مانح حب ـ عربى . ولعل اسم معتوق نفسه ينطوى على معنى العتق والانعتاق والتحرر من قيد الأسر والعبودية . وهى تطلب من هذا البائع **«كعكة لعيد ميلاد الجمجمة»** . وعندما يستوضحها الأمر ـ تقول : «قلت لك لعيد ميلادى» هى إذن والجمجمة كيان واحد . ونحن إذن بإزاء اختلاط للهوية ؛ فليلى هى الجمجمة والجمجمة هى ليلى . واختلاط الهوية يقوم على مبدأ المشاركة والتبادل . فليلى بقدر ما تصبح جمجمة ، فإنها تتجرد من الحياة والجمجمة بقدر ما تصبح ليلى فإنها تكتسب الحياة . ألا نجد أنفسنا هنا بإزاء وحدة جدلية بالمعنى الهيجلى العميق ؟ وعندما يسأل البائع ليلى عن عنوان البيت يكون شعورها **«البيت ! كلمة مرعبة»** ، ويكون تعثر ليلى فى التعبير عن رعبها الداخلى ؛ فهى حقا بلا بيت . إنها تقول للبائع «بيتى شارع طويل على جانبيه شريط من الغرف المتشابهة و ...» ويتعثر التواصل بينها وبين البائع ، العربى ، مانح الحب والاعتراف (رمزيا) ؛ إذ يقول لها «لم أفهم اسم الشارع» بعبارة أخرى لم يستطع أن يحدد مكانها ماديا ومعنويا من دنيا الوجود كله . ولا يكون أمام ليلى من سبيل إلى تواصل تستعيد به هويتها ، إلا أن تذكر له اسم «حبيبها» ونلاحظ أنها المرة الوحيدة فى القصة كلها ، التى تحدد فيها الاسم والهوية كاملين ، إذ تقول للبائع : «المهندس فراس هاشم» اسم كامل ، ومهنة وهوية ، وليس تحديد ليلى لهويتها أمام البائع بهوية هذا الحبيب ، إلا تعبيرا عن استحالة أن يكون لها هوية ووجود إلا بالانتساب والانتماء إلى هذا الحبيب .

لقد أطلنا وقوفنا أمام هذه الصفحة وعرضنا بتفصيل شديد لوقائعها ـ الجمجمة ، والبائع ، والعنوان ـ بهدف توضيح ما يمكن لنظرية التحليل النفسى وحرفيائه أن يسهما به فى الكشف عن الغموض واللا منطقية فى هذا الجزء من العمل الفنى .

ولعله يبقى أمامنا أن نشير إلى أهم عناصر هذه القصة وأكثرها إمعانا فى مجافاة المنطق وإهدار الواقع ، أعنى الحلم والذئب .

فيما يتعلق بالحلم (ص ٨٩) ذلك الذى لازم ليلى منذ طفولتها ، أو منذ أن عرفت كما تقول ـ طعم الزجاج المسحوق بالدم ـ فموجزه أن جدتها ـ أى أمها ـ فالجدة هنا بديل رمزى للأم لا ترضعها مع أنها جائعة وأنها جائعة ؛ لأنها ـ كما تقول ـ خائفة . ومن ثم فقد أحست بالجوع لأنها أحست بالخوف ، وعندما شرعت فى البحث عن صدر جدتها دفعتها الجدة بقسوة لأنها مشغولة ولا وقت لديها . عند ذلك هجمت عليها بأنيابها الصغيرة ، ومزقت ثوبها لأنها جائعة (ص ٨٩) ، لأنها خائفة ، لأنها ستموت رعبا إذا لم ترضع . ونعلق هنا على هذا فنشير إلى ذلك الحدس العميق من جانب الكاتبة بحقيقة من أعمق حقائق الحياة النفسية للإنسان ، وهى الدور المزدوج للأم فى حياة الطفل ، فهى مصدر للغذاء ، ومصدر للأمن والحب ، وإعراض الأم عن طفلها أو إحباطها لحاجته إلى الرضاعة تنطوى فى نفس الآن على إحباط للحاجة إلى الحب والأمن على نحو يفجر مشاعر الخوف والعدوان معا . لذا وجدنا ليلى فى حلمها تهجم بأنيابها الصغيرة ـ وكأنها ذئب ـ على الأم ـ الجدة ، وتمزق ثوبها لأنها جائعة ، ولأنها خائفة ، ولأنها ستموت رعبا إذا لم ترضع (ص ٨٩) . وهكذا فالرضاعة هى الدرع الواقى من الخوف ومن الموت رعبا . وهكذا نفهم معنى خوف ليلى الذى لا تمل الإعلان عنه مرارا وتكرارا .

وتطرد ليلى من الغرفة فتهرب إلى الغابة بحثا عن الذئب لترضع (هكذا بالنص) كانت تعرف أنه هناك ، ولم تكن خائفة منه كبقية الأطفال . فقد كانت تعرف أنه يحبها ، بطريقته الخاصة ، وأنه ليس شريرا ... وهكذا فطوال صفحة (٩٠) تروى ليلى حلم الذئب الذى ظلت ـ فى حلمها ـ تبحث عنه فى لهفة . إنها تفيض امتنانا له ومحبة . إنه كان شابا رقيقا شفاف العينين (هكذا) فالذئب الذى يرمز للصورة الشريرة للأم ، يتحول إلى شاب تفيض نحوه شعورا بالمحبة والامتنان . فهو رقيق شفاف العينين ، هكذا يتحول رمز الأم الشريرة إلى صورة ذكرية ، إلى شاب رقيق ومحبوب . وغنى عن البيان ما ينطوى عليه ذلك من استحالة منطقية ، لكن التحليل النفسى يعلمنا أن منطق الشعور






والواقع شئ ، ومنطق اللاشعور والرغبة والتخييل شئ آخر ، والمهم بالنسبة إلينا هنا هو امتزاج الصورة الأنثوية بالصورة الذكرية . وتعود الكاتبة مرة أخرى فى نفس الصفحة لتمزج الصورة الأنثوية بالصورة الذكرية ، والجانب العدوانى الشرس بالجانب الحنون الطيب ، فتقول (ص ٩٠) «فى احتضانه الشرس لليلى تخدير يشبه الحنان ، يشبه اغتصاب موت عنيف» ، مرة أخرى تمتزج الصورة الأنثوية الحانية ـ صورة الاحتضان ـ بالصورة الذكرية الشريرة العدوانية الجنسية التناسلية (صورة الاغتصاب) .

ومع ذلك تقول المؤلفة على لسان ليلى : «**إنه لم يعذب ليلى ـ وأنه أراد أن يقبلها ولكن أسنانه ركبت بطريقة جعلت من قبلته عضة مميتة ...**» . كذلك تقول فى نفس الفقرة : «**فلما ابتسمت بنشوة طفل فرغ للتوّ من امتصاص ثدى أمه تمنى أن يمنحها كل ما يملك**» . وفى الفقرة التالية مباشرة تقول : «**ولما سرى سمه فى جسدها ... الخ**» .

نجد هنا امتزاجا بين الصورة الأنثوية ، صورة الأم المرضع والصورة الذكرية ، صورة المحب والمغتصب ، والذكر فى علاقة تناسلية بأنثى ، ولكنها علاقة قتل وتدمير . ومع ذلك تقول إنها ابتسمت بنشوة طفل فرغ للتوّمن امتصاص ثدى أمه . الصورة هنا تتضمن نشوة ، ويعقبها قولها : سرى السم فى جسدها ... وكأن القبلة أشبه برضعة سامة .

هنا نجد أنفسنا بازاء تجسيد بالغ الوضوح لما اكتشفته ميلانى كلاين Melanie Klien المحللة النفسية البريطانية رائدة المدرسة البريطانية فى التحليل النفسى للأطفال ، هو أن هذه النصوص تجسد بصورة حرفية مكتشفات هذه المحللة المشهورة كما تضمنها واحد من أهم كتبها وهو Envy and Gratitude «الحسد والعرفان» فيما يتعلق بتطور علاقة الطفل الرضيع بامه والدور الحاسم لعملية الرضاعة ، وما يتصل بها من شر وغيرة وعرفان الى آخر هذه المفهومات التى يعرفها المشتغلون بالتحليل النفسى .

لقد تحولت الأم بحرمانها لابنتها من عطاء اللبن والحب والأمومة إلى ذئبة شريرة وامتزجت صورتها بكل ما فى العالم من أشياء وافراد ، وبخاصة صورة الأب . فالذئب أم مفترسة فى إهاب ذكر ، لذلك تمتزج الرضاعة بالاغتصاب ، وتمتزج القبلة أيضا بالرضاعة ، ويأخذ اللبن لا صورة المادة المشبعة والمحبوبة ، وإنما صورة السم يسرى فى الجسد فيلحق به الدمار .

وتستمر ليلى فى روايتها للحلم وتتساءل : «كان يظن ـ الذئب ـ أنه يمنحها عسلا ـ ورحيقا (وكأنه أم ترضع وليدها !) ... من شوهه هكذا دون أن يدرى ؟» .

كذلك تضيف قائلة : «وحينما قتل الخوف ليلى لم يدرك أحد أن ليلى كانت هى الذئب ، لأنها أتعسته بحبه لها ، وجعلته يدرك كم هو عاجز وضعيف ووحيد ... (ص ٩٠)

إننا هنا بإزاء اختلاط بين :

أولا ـ **الذكر والأنثى** ، فهى فى بداية الحلم تتحدث عن الأم الجدة ، وعن الرضاعة ، لكنها تتحول إلى الذئب .

ثانيا ـ **الرضاعة** ، وهى أخذ خالص ، والقبلة وهى تبادل بين جنسين متمايزين ، ينطوى على مستوى أكثر تقدما من العلاقة الجنسية الغيرية .

ثالثا ـ **الخلط** بين ما هو إنسانى وما هو حيوانى ، فهى تبدأ بالإنسانى ـ الجدة ـ ثم الحيوانى الذئب ـ لكنها تصفه بأنه كان شابا رقيقا شفاف العينين .

رابعا ـ وأكثر من ذلك وأهم هذا **الامتزاج** Fusion ـ بالمعنى التحليلى الدقيق ـ بين الطاقات اللبيدية والطاقات العدوانية التدميرية ، متمثلة فى العناق الدافئ المنعش ، والاحتضان الشرس ، الذى يشبه اغتصاب موت عنيف ، ثم ثدى الأم ولبنها وسم الذئب

ولنعد بناء الموقف فى إطار تحليلى نفسى : نحن بإزاء طفلة محرومة من الرضاعة والحب ، وهذا الحرمان يفجر مشاعر عدوانية تدميرية تتجه إلى موضوع الإحباط وهو الأم ، ويؤدى توجيهها بهذه الصورة السافرة والمباشرة إلى الأم ، إلى استجابة أكثر عدوانية وإحباطا من جانب الأم ، فيكون الهرب إلى موضوع بديل ، لكنه هرب يحمل فى ثناياه هذا الميراث من العدوان السادى العنيف . وهو عدوان ينتمى الى مرحلة من النمو النفسى الجنسى ـ هى ما يسمى بالمرحلة الفمّية ـ تتسم فى المقام الأول بحالة من اللاتمايز ، أو اللاتفاضل ، بين الذات والعالم ، وبين الذات والآخر ، فكلاهما ممتزج بالآخر مختلط به . والعالم فى هذا الطور من أطوار النمو النفسى بعض من الذات .

المهم أن ليلى تبحث عن بديل للأم ، فتتجه إلى الذئب ، والذئب ذكر له كثير من خصائص الأم ، وان جاهدت جهادا شاقا ومريرا كى تراه على صورة مخالفة ، على صورة طيبة غير شريرة ، لكن ذلك لا يكتب له النجاح ، إن «صورة الأم الشريرة Bad Mother Figure تقحم نفسها على البديل ، فيكون ذئبا تناضل من أجل تخليصه من شره ، فلا يكتب لها النجاح ، لأن صورة الأم الشريرة تفيض على بديلها . ولكن فى نهاية الحلم تخبرنا ليلى ذاتها



أنها هى « الذئب » . لقد كانت ليلى أو ـ بعبارة أدق ـ لقد كان خوف ليلى هو الذئب . وثمة فقرة بالغة الحدس والعمق ، إذ تقول المؤلفة ، : ليلى كانت هى الذئب ، لأنها أتعسته بحبه لها ـ أى جعلته لا يجنى من حبه هو لها هى إلا التعاسة . وتواصل المؤلفة فتقول : « وجعلته يدرك كم هو عاجز وضعيف ووحيد » . فإذا كانت ليلى هى المسئولة ، فما أبعاد هذه المسئولية أو طبيعتها ؟ الإجابة هنا أن ليلى بجشعها وشراهتها التى لا ترتوى كلفت الذئب (الذى لم يكن قد صار بعد ذئبا) ما لا طاقة له به ، فكان أن صار أمامها وأمام نفسه عاجزا وضعيفا ووحيدا . وتضيف المؤلفة بعد ذلك مباشرة ... « **ومن يومها انطلق الذئب فى الغابة يبحث عن يد مجهولة لها أظافر معقوفة** » .

وهكذا أيضا لم يعد من مفر أمام الذئب الذى صار بجشع ليلى وشراهتها عاجزا وضعيفا ووحيدا من أن يلتمس القوة فى تلك اليد المجهولة ذات الأظافر المعقوفة ، أى أن يصير الذئب أكثر « تذاؤبا » .

**هذه الصورة الحلمية ، صورة الأم والذئب وليلى ، صورة غياهب اللاشعور ، صورة الطفولة المبكرة التى تمتد جذورها ـ وكما بينت مكتشفات التحليل النفسى ـ إلى مرحلة الرضاعة ، أى العام الأول وبدايات العام الثانى ، تبقى عبئا يهبط كاهل ليلى حتى سن رشدها . فى الفقرات التالية مباشرة تنتقل ليلى الى حوار مع فراس تريد منه أن تشرح له لِمَ لمْ تبك ولم تناقش .. ولكن جسور التواصل والتفاهم تنهار ، ويحل الاغتراب والخوف محل الألفة والتفاهم ، وتقع ليلى مرة أخرى أسيرة ذئبها الداخلى فترى بعينيه ، لا ما فى العالم من واقع فعلى ، وإنما ما فى داخلها من خطر ودمار . تقول المؤلفة (ص ٩١) : « كان يقف خلفك أحد عمالك وبيده الحفارة الكهربائية . ألصق نابها الذى يدور بوحشية على صدر الصخر وبدأ يأكلها والغبار الصخرى يتطاير . وكنت تقول : ليلى ، يجب أن تفهمى أننى .... وضاع صوتك فى ضجيج ناب الحفارة الذى يدور بوحشية ، وينغرس شيئا فشيئا فى الصخر .**

ونقف عند هذا الحد لنفسر قبل أن نسترسل : نلاحظ أنها عقب حلم الذئب مباشرة شرعت فى الحديث عن موقف واقعى بينها وبين فراس . وهذا التتابع فى حرفيات التفسير التحليلى ينطوى على ارتباط على . وسنتبين ذلك من سرد ليلى التالى لبقية الواقعة (المتخيلة بالطبع)

نحن بإزاء صورة تنطوى على حفارة تنغرس وتفتت ، وتحدثنا عن نابها والناب مقصور على الأحياء ، وهو يستخدم فى تمزيق لحوم الفرائس ، هذا الناب يدور بوحشية ، وكأنه كائن حى ، وهو يدور بهذه الوحشية على « صدر الصخر » ، ويأكلها فكلمات : ناب ، وحشية ، صدر ، يأكل ـ ترسم لنا صورة مشحونة انفعاليا بتخييلات الالتهام والتمزيق والتدمير . وفى ظل هذا المناخ أو السياق التدميرى ينقطع التواصل والتفاهم . ويضيع صوت فراس .

وتستدرك الكاتبه فى الفقرة التالية مباشرة فتقول (ص ٩١) : « ربما لم يضع تماما ، فقد ظللت تحرك شفتيك وتشير بيديك ، لكننى لم أعد أسمع شيئا » لِمَ ياترى لم تعد تسمع شيئا ؟ لقد ظل فراس يحرك شفتيه ويشير بيديه لكن عقبة داخلية فى نفس ليلى هى التى حالت بينها وبين سماع صوت فراس وفهم ما يقول . هذه العقبة هى خوفها ، هى ذئبها الشخصى الداخلى . وتواصل ليلى فتقول : « لمحت لسانك يتحرك فى فمك ، ثم لم أعد أرى سوى لسانك (بعبارة تحليلية لقد صار فراس موضوعا جزئيا Partial Object أى صار مجرد لسان لا يعنى بالنسبة لها إلا تلك الوظيفة التى سنتبين فورا كنهها) . ثم أحسستنى عارية ممدة على الصخر فى الغابة ولسانك حفارة تعمل فى صدرى ، فولاذ لاحد لوحشية دورانه وتمزيقه ... الحفارة فى صدرى » .

هذه الصورة التخييلية تمثل تكملة وامتدادا للصورة التخييلية الحلمية السابقة ، المتمثلة فى عناق الذئب وقبلته المميتة ، وسمه الذى سرى فى جسمها . ولنشرع فى المناقشة التحليلية . لقد تحول فراس من موضوع كلى ، من إنسان حى يتكلم ويتواصل مع ليلى ، إلى شئ آخر ، فقد ـ أول ما فقد ـ التواصل مع ليلى ، إذ ضاع صوته فلم تعد تسمع شيئا ، ثم أصبح شفتين تتحركان ـ ويدين تشيران ، أى أنه اختزل الى مجرد اليدين والشفتين ، ثم اختزل أكثر فلم تعد ليلى تستطيع أن ترى منه سوى لسانه ، ثم تحول الأمر إلى ما هو أكثر من ذلك ، ثم الانتقال من مرحلة انكماش الموضوع (أى الآخر) وتمزيقه ، ليصبح مجرد لسان إلى تخييل « ذاتوى » Autistic أى تخييل خالص يلغى الواقع وينصرف عنه . إننا هنا بإزاء انحدار وتدهور من علاقة إدراكية بالواقع ، واقع لحظة وجودها بصحبة فراس ، هذا الواقع الذى شرع فى الإنكماش والإنبتار ، إلى أن تحول إلى تخييل وكأننا بإزاء حلم آخر . إن ليلى تحس نفسها عارية ولسان فراس حفارة فولاذية تعمل تمزيقا فى صدرها ، بل إنها تقول فى نفس الفقرة : « **على وجهى يتطاير الحصى من صدرى** » . ها هو ذا فراس إذن بعد أن تم انكماشه وتمزيقه وتجريده فى وحدته الكلية المتكاملة ليصبح مجرد لسان ، يتحول مرة أخرى إلى « جماد » الى « آلة كهربائية » كما تتحول ليلى هى كذلك أولا من موقف التواصل والتفاهم والحضور الإرادى الكامل والواعى فى مواجهة فراس ، إلى إنسان عاجز عن الاستماع أى عاجز عن تلقى وجود فراس الإنسانى الممتلئ بالتواصل والتفاهم . ثم ينزلق بها الخيال فتحس نفسها عارية ممدة على الصخر ، ثم أخيرا نراها تقول لنا « على وجهى يتطاير الحصى من صدرى » . فكما تحول فراس من إنسان إلى لسان ثم إلى آلة حفر كهربائية ، تتحول ليلى ألى صخر ، فيتطاير الحصى من صدرها على وجهها .

هكذا كان الانحدار والتدهور من المستوى الإنسانى إلى المستوى الحيوانى ـ فى حلم الذئب ـ ثم مرة أخرى إلى مستوى أكثر تدهورا وهو المستوى الجامد ، ليلى صخر وفراس حفارة كهربائية . إن فقدان مقومات الإنسانية ، ثم فقدان مقومات الحياة نفسها هو عين ما نجده فى أشد حالات المرض العقلى عنفا ـ أى الفصام ، حيث هذاءات دمار العالم واختفاء الحياه وظهور ما يشبه الآلات المتحكمة ، من آلات للاشعة

أو آلات لمحو الأفكار أو أخرى لشحن المخ بأفكار لا يرضى عنها المريض ولكنه لا يستطيع إلا الخضوع لها مرغما عاجزا ذليلا ... الخ .

على أن الأمر لا يقتصر على هذا الانحدار من المستوى الإنسانى إلى الحيوانى ثم الى الجمادى والآلى ، بل لابد لنا من أن نفطن الى الدلالات الرمزية لهذا التخييل Phantasy ولمعنى عناصره . إننا بإزاء الصور التخييلية التالية : اللسان ، ناب الحفارة ، الصدر الصخرى ، العرى . ولنتذكر أن الحلم السابق كان يدور فى فلك الرضاعة وما يتصل بها من علاقة بالأم ، أما هذا التخييل ، تخييل الحفارة ، الذى لا يعدو أن يكون حلم يقظة من نوع ما ، أو على الأصح كابوس يقظة ، فهو بمثابة امتداد لما قبله ، بل لقد كان الذئب بديلا للأم وامتدادا لها ، وها هو ذا فراس فى كابوس اليقظة هذا يصبح امتدادا للذئب ، وينطوى هو كذلك بلسانه الحفارة — على ما كانت تنطوى عليه أسنان الذئب التى ركبت بطريقة جعلت عضته مميتة . فكلاهما مميت : الذئب الذى قالت عنه إنه «كان شابا رقيقا شفاف العينين» ، وفراس بلسانه الحفارة فى دورانه الوحشى وتمزيقه لصدرها .

التخييل الأول فى حلم الذئب تخييل الفمى فى كل ما يتصل بالمرحلة الفمية ، والتخييل الثانى — كابوس اليقظة — متداد لهذا التخييل الفمى .

ويبدو أن أنياب الذئب فى حلم الذئب هى لسان فراس الذى تحول إلى «ناب الحفارة» لكن اللسان وناب الحفارة رمزان للعضو التناسلى الذكرى لا يختلف عليهما مشتغل بالتحليل النفسى . لذلك كان تمدد ليلى عارية هو الإحساس الذى انتابها عقب تحول فراس إلى لسان فحسب . وقد راح هذا اللسان يعمل فى صدرها . وواضح هنا امتزاج ما هو فمى بما هو تناسلى ، فاللسان يستخدم هنا رمزا للعضو الذكرى ، ولكنه — أيضا — جزء من الفم . على أنه لا يتجه إلى المنطقة التناسلية ، ولا يتجه — فى حالة عناق وتقبيل — إلى الفم ، بل يتجه الى جزء وسط يتصل بكليهما هو الصدر وصلة الصدر بما هو جنسى تناسلى واضحة ، لما ينطوى عليه من جاذبية واغراء وإعلان للأنوثة ، وكذلك صلته بما هو فمى — الرضاعة — واضحة . كذلك فإن اللسان الحفارة ، الذى لا حد لوحشية دورانه وتمزيقه يخترق الصدر ، على نحو ينطوى على تخييل اغتصاب وهتك للعذرية ، ولكنه لا ينقل من المنطقة التناسلية إلى منطقة الرضاعة .

إننا لا نفهم هذا كله إلا إذا توافرت لنا معرفة كافية بطبيعة الحياة النفسية للإنسان ، ولنموه النفسى الجنسى . ولمراحل هذا النمو . إن الكاتبة فى هذين التخييلين تكشف فى حدس نافذ عن حقيقة كشفت لنا عنها بحوث التحليل النفسى وهى ما «تتميز به مرحلة الجنسية الطفلية من انحراف متعدد الأوجه» Polymorphous Perversion

فها نحن إولاء نواجه فى هذه الصفحات الثلاث (ص ٨٩ — ٩١) تعبيرا عن هذه التخييلات الجنسية الطفلية بما تتميز به من انحراف متعدد الأوجه . فالجنس ممتزج بالعدوان والتدمير وما هو فمّى ممتزج بما هو تناسلى .

لقد كانت ليلى فى حلمها طفلة تبحث عن «ثدى أم يمنحها كل ما يملك» كانت — كما — تقول — فما يريد أن يأخذ بلا حدود ، يبحث عن ثدى يعطى بلا حدود . ولكن لأمر ما — يتعلق بشرهها العدوانى — كف الثدى عن العطاء ونضب لبنه ، وتحول — عند الذئب — إلى سم قاتل . وفى كابوس اليقظة التالى حدث انقلاب فى الصورة ، فلم نعد بإزاء فم يطلب وثدى يعطى ، بل على العكس تماما ، صار صدر ليلى أو ثدياها بالطبع — عُرْضة لأبشع وأعنف أنواع الدمار . لم يعودا ثديى امرأة يمكن أن يمتلئا باللبن ويفيضا بالحب ، بل صارا صخرا صلبا مجردا من الحياة . ثم صارا نهبا للحفارة ، تعمل فيهما تفتيتا وتدميرا . ونلاحظ هنا العلاقة بين رغبة ليلى الطفلة فى أن تنتزع من ثديى الأم «كل ما تملك» وبين الانتقام البدائى الذى تتعرض له وفق القانون الأول : «العين بالعين والسن بالسن» ، لقد هجمت بأنيابها (ص ٨٩) على أمها — فى حلمها الليلى — ومزقت ثوبها ..... وها هى ذى فى كابوس يقظتها تلقى ما هو أبشع مما شرعت فى إيقاعه بأمها فى حلمها ؛ ها هى ذى ، عارية ممددة على الصخر . وها هو ذا لسان حبيبها ، الذى هو أداة للتواصل والتفاهم ونبذ الغربة والوحدة ، ها هو ذا يتحول إلى حفارة بشعة مدمرة .

إن ماضيها يطاردها ، وهى تحاول جاهدة الفكاك منه . لذلك نجدها تحدثنا فجأة فتقول (ص ٩١) : **«كفى . صمتت الحفارة ...»** وتعود ليلى فى بطء إلى أرض الواقع وتسمع صوت العامل يتحدث فتتذكر اسم حبيبها ، إن التواصل هو الكفيل بتمكينها من العودة إلى الواقع ، إنها تذكر اسمه ومهنته : المهندس فراس ، ذئبها العالى «كما تقول» .

ويكون بينها وبين فراس فراق آخر .

* * *

ثالوت الوجود بالنسبة لليلى إذن يتمثل فى الجمجمة والذئب والحفارة . الموت ، والانحدار إلى مرتبة حيوانية وحشية ، ثم انحدار أشد إلى وجود جامد «فيزيقى» **مجرد من كل حياة بالمعنى البيولوجى المباشر** .

**هذا الوجود ذاته هو وجود ليلى اللا — إنسانى ، بالمعنى اللغوى الحرفى . فالإنسان فيما نرى — هو ذلك الموجود الذى يأنس إلى الآخرين ويأنس الآخرون إليه . وهذا الأنس وهذه المؤانسة هى عندنا جوهر الوجود الإنسانى بما هو وجود إنسانى . الإنسان أنس ومؤانسة ، أو — كما يذهب فلاسفة الوجود : «وجود — فى — العالم Being-in-the World والعالم المقصود هنا هو عالم إنسانى ، عالم يعج بآخرين من البشر ، لا يكون الإنسان إنسانا إلا بهم . ومعنى هذا أن فقدان هذا الإحساس بالوجود البشرى الممتلئ هو إهدار للإنسانية لدى الإنسان ؛ هو اغتراب عن جوهر الوجود الإنسانى ولبه ، لا يقبله الانسان ولا يستطيع احتماله ، بل يظل فى نضال دائم من أجل التغلب عليه . وهكذا كانت ليلى ، تعيش كما تقول : «طفلة راكضة باكية فى غابة مخيفة الأصوات» (ص ٨٩) . هربت ليلى من كوخ جدتها — أى**

**أمها ــ القاسية ، بعد أن امتنع التعايش والتواصل والعطاء . ألا تشبه ليلى هنا آدم بعد أن طرد من الجنة ؟ ليلى إذن طريدة «عالم الإنسان» لذلك فهى تعيش فى غابة مخيفة الأصوات ، أى فى عالم اللاكلمات ، أو عالم اللالغة ، حيث تفتقد لغة التواصل والتآلف الانسانى القائمين على المحبة والاعتراف والتقبل .**

قصة ليلى والذئب ، إذن هى قصة الخروج من الجنة ، خروج الإنسان مطرودا مضيعا ، وسعيه بعد ذلك إلى العودة من جديد إلى رحاب الحب والاعتراف والقبول الإنسانى الحقيقى فى عمقه ورحابته .

ونلاحظ أن جنة ليلى هى الآخر فى حضوره الموصول . والآخر هنا أشبه بأمل أو حلم تتشبث به ، وهو «فراس» الذى تناضل من أجل الحفاظ عليه ، أو استرداده عندما تفقده أو تفترق بعيدا عنه . ونلاحظ أن نداء ليلى لفراس هذا ، وحوارها المتخيل معه ، لا تكاد تخلو منهما فقرة من فقرات الصفحات الأولى ، (**يا فراس لو تدرى !**) ، (**يا فراس تراك كنت ــ تدرى ؟**) (**يا فراس أين يدك ؟**) (**ربما لم تحمنى من الخوف ، ربما كانت تشاركنى خوفى ، لكننى أحببتها**) (**يا فراس أين يدك فالليل بارد وحزين**) **وهكذا كان فراس ذلك السند الذى تتوكأ عليه ليلى كما يتوكأ الكسيح على عكازه ، فقد شلها خوفها الداخلى الذى أحال عالمها إلى ذئاب وأشباح وجماجم وحفارات ممزقة مدمرة ، بل أحالها هى ذاتها إلى جمجمة وذئب وصخر ، بل إن خوفها الداخلى كان يمتد إلى فراس ذاته ، محولا إياه إلى ذئب وإلى دمية تغرس الدبابيس فى جسدها ، وإلى يد مجهولة ذات أصابع معقوفة ... ومع ذلك يبقى فراس بالنسبة لليلى الأمل الوحيد الباقى . إنها تخلع على وجوده مشاعرها العدائية ، وتراه من خلال الأخطار التى تحاصرها ، لكنها دائما مرتبطة ومشدودة إليه ، لا تستطيع الفرار منه . إنها فى محاول دائبة لا تتوقف ، تهدف إلى تخليص فراس من مشاعرها التدميرية ؛ بل إنه القوة اللبيدية التى تتوسل بها للتصدى للجوانب العدوانية التدميرية . ومع فراس دون غيره تستمر محاولاتها لإقامة التواصل ، وتبادل لغة واحدة مفهومة . إن الثنائية الوجدانية** Ambivalence **واضحة فى علاقتها بفراس . إنها تتأرجح فى علاقتها به بين القتل (الرمزى) والإحياء (الرمزى أيضا) ، وبين التشويه والابتعاد ، والإصلاح والإقبال ، فهى تقول (ص ٨٦) :«وفى الدمية الثالثة دميتك ، أدفن دبوسا جديدا» فها هنا قتل رمزى ، ولكنها تعود (ص ٨٨) فتقول : «عن الجدار أتناول دميتك وأنتزع الدبابيس منها واحدا بعد الآخر» وهنا إحياء رمزى ، وإلغاء لكل ما صدر من قبل من محاولات للقتل والتعذيب .**

**وها هى ذى تقول فى نفس الصفحة (ص ٨٨) «كم احببتك ...! يا فراس أعرف أنك أحببتنى كما لم تحب امرأة فى حياتك . أعرف أيضا أنك وحيد وكئيب . وانّ شفتيك ما تزالان تجوسان عنق بحنانهما العجيب ، لكنهما تقولان كما أقول : افترقنا .... لم يحدث شئ )** . ترى ما هذا الشئ الذى لم يحدث ؟ إنه الشئ الذى أدى عدم حدوثه إلى الافتراق . وبعبارة أخرى لم يتحقق التواصل المنتظر ، لم يتم النصر على قوى الخوف والعداء والدمار .

ولعل أوضح الأمور مغزى فى هذا الصدد قول ليلى (ص ٨٧) : «**يا فراس ، لا جسر لا خيط ، لا حوار**» ولعلنا نستطيع أن نفهم هذا العتاب أو التوسل فهما أعمق إذا تذكرنا واقعة سابقة (ص ٨٠) ، فها هى ذى ليلى تلبى نداء زميلاتها للمشاركة فى حفل يقام داخل مبنى المدينة الجامعية . وبينما هى تهبط الدرج تمر بالهاتف وتمسك بالسماعة وتدير أرقامه فتسمع صوتا مشحونا بالنعاس والتأفف ، فإذا باستجابتها تتمثل فى ذلك الحوار الداخلى إذ تقول (**يا فراس كيف تستطيع أن تنام الليلة ... وقد عدت ذئبا وحيدا ، وخلفتنى ليلى بلا جزار ؟**) ترى هل كانت ليلى فى حاجة إلى رفيق وإن كان ذئبا ؟ وهل ليلى ومعها جزار خير من ليلى بلا جزار؟ هذه هى مشكلة المازوكية بوصفها الملجأ الأخير للمنبوذين ؛ فعلاقة قوامها الأذى والتعذيب خير من لا علاقة على الإطلاق .

وتقع الواقعة المشهورة بعد ذلك مباشرة : «**بكلتا يدى أقبض على السماعة ، وبثقلى كله أشدها وأقطع الشريط الأسود ... الجسر الأكذوبة للالتصاق الأكذوبة**»(ص ٨٠) .

هكذا تكون استجابة ليلى لغياب الحماسة والحرارة لدى حبيبها ، ويكون قطعها لسلك الهاتف ، ذلك الجسر الأكذوبة للالتصاق الأكذوبة . وهكذا نتبين أهمية التواصل حضورا وغيابا ، ودوره فى استعادة الشعور بالوجود .

* * *

لا يبقى بعد ذلك الا تفاصيل صغيرة لا تضيف إلى الصورة الكلية جديدا ، بل تزيد ما سبق لنا تبينه من دلالات تأكيدا . نجد مثلا ليلى فى ثانى صفحات القصة (ص ٧٣) تتحدث عن ذلك البناء الغامض المخيف وعن ضحكات تتحول إلى ما يشبه الصراخ ، إلى ما يشبه النباح ، ... أصوات رهيبة تتسرب من ذلك البناء الغامض المخيف (الذى هو رمز للبناء النفسى الداخلى الغامض لليلى نفسها) ، عاد النحيب الممطوط الحزين ... وفى ص ٧٤ تضيف فى وصف البناء قائلة : «**فى الليل يتغير وجه العالم ، وربما يستعيد وجهه الحقيقى .... أحسست بأشياء مرعبة تغلى داخل البناء ، الهياكل العظيمة تتحرك وتتجه نحو النوافذ المغلقة ، عبثا تحاول الهرب**» هذه الهياكل العظمية الاسيرة التى تحاول الهرب ، هى رمز لليلى ذاتها فى أسرها وفى مواتها السيكولوجى ، ومع ذلك فهى تحاول الهرب ... وبعد الحديث عن محاولة الهرب تتحدث ليلى عن فراس فتقول : «**بحثت عن يدك فى الظلمة ، كانت كبيرة ودافئة كسقف دار ، كأيدى الآباء جميعا**» .

ها هو ذا فراس إذن يلعب بالنسبة لليلى دور الأم فى حمايتها للطفل وفى تخفيفها لمشاعر الوحدة والعجز فى الظلمة . وبعد ذلك يأتى الحديث عن الأم الأنيقة الجميلة كالصقيع النائى فتكون بذلك على عكس يد فراس الكبيرة الدافئة ؛ فالأم صقيع ناء ، ويد فراس دافئة . الأم هى

«التوأم الآخر للتمثال المرمرى الجميل» (ص ٧٥) . لقد كانت الأم حجرا لا دفء فيه ولا حياة ، وكانت ـ كما تقول ليلى فى نفس الصفحة (٧٥) : «**لأننى أشك أن لها جسدا كبقية (المرضعات)**» . وهكذا تضع المؤلفة كلمة (المرضعات) بين قوسين ، تأكيدا لتجرد الأم من هذه الصفة الإنسانية .

**وبعد هذه الصورة «الحجرية» للأم تنتقل ليلى إلى فقرة ذلك المبنى السابق ذكره ، حيث «النحيب الممطوط الحزين المتقطع» .. ينطلق من بين القضبان الحديدية والشبك على نوافذ البناء ... ثم تلاحق النحيب وتكاثر وتعالى وصار شبيها بعويل مئات من الرجال المنهكين تعذيبا ، الذين تسيل الدماء من ألسنتهم المقطعة» .**

**وبعد ذلك تقول مباشرة فى السطر التالى : «أحسست بيدك تشد على يدى ، ويدك تكبر وتكبر ، وأنا صغيرة ووحيدة أتكوم فى ركنها ، وأطمر رأسى تحت أحد أظافرها ، هربا من الأصوات الفظيعة» ، فيظهر مرة أخرى دور الآخر والحب ممثلا فى فراس ، فى فعالية الخوف ، والوحدة والعجز . ويسأل فراس عن هذه الأصوات ، ونرى ليلى تقول له فى البداية أن «فيه فتيات غريبات» كما تضيف : «إنهن أكثر وعيا وحساسية ، ولذا فهن عاجزات عن النوم ، ويعبرن بصدق عن مشاعرهن» . ثم نعرف بعد ذلك أن هذا المبنى هو المختبر وان فيه مجموعة من الأرانب والقطط والفئران والحيوانات الأخرى ، وأن ليلى فى النهار تشارك فى تخديرها وصنع التجاويف والشقوق فى أجسادها المتشنجة ... وفى الليل ينحسر التخدير ولا تبقى إلا مرارة السجن والجراح المسمومة والخوف ، الخوف الموحش (ص ٧٦) .**

**ونعرف أن ليلى «تحسدها ، فهى على الأقل ماتزال قادرة على الأنين والعواء والعويل ... مازالت تفترض أن هناك من يمكن أن يسمع أو يفهم أو يمد يده» ، وهكذا نجد ليلى فى حديثها مع فراس ترى فى حيوانات التجارب صورة تسقط عليها ذاتها ، بل إنها ترى فى هذه الحيوانات ميزة ليست لها ، وهى بقايا القدرة على العويل والصراخ وطلب العون علّ أحدا يفهم ويمد يده .**

إن هذه المقابلة البارعة بين مبنى الطالبات حيث تقيم ليلى ومبنى المختبر حيث الحيوانات الأسيرة ، حيوانات التجارب والتخدير والتمزيق ، يؤكد وجود ضرب من التطابق الداخلى بين الجماعتين ، لكن فراس هو الكفيل ـ بحبه ـ بتغيير الموقف ، إذ تقول ليلى : «**المهم أن أسمع صوتك فى الليل بعد أن تغلق الأبواب ، كان جرعتى المخدرة ، كان وحده يحمينى ، يعيدنى فتاة سوية قادرة على النوم ... كان وحده الصوت العميق الدافئ كلبن أم امتص للتو ، المفعم بالحنان ، كان وحده يطغى على أصوات جيراننا فى البناء الداخلى الآخر المرعب ، كان وحده يحولنى من الرقم ٢٠٢ (رقم الغرفة التى تقيم فيها ليلى فى المدينة الجامعية) فى شارع اللواتى أمهاتن سيدات يجتمع إلى ليلى التى تفرد لها ضفيرتها قبل أن تنام ، وتمشط شعرها بأصابعك ، وترسل الغطاء عليها ، ثم تقبلها فى جبينها وتغلق الباب بهدوء» (ص ٧٨) هذا هو نوع الأمن الذى تبحث عنه الطفلة فى أعماق ليلى ، وهو وحده الذى يجعلها كما تقول : «لا أحلم بذلك الحلم الرهيب الذى لا حقنى طول حياتى ، حلم الخوف ، الخوف ، خوف اليقظة» (ص ٧٨) .**

وهكذا نجد ذلك الديالكتيك بين الوحدة والخوف واللا وجود من جانب ، والحب والتواصل وامتلاك الوجود من جانب آخر .

وتؤكد لنا ليلى كل ما سبق فى موقفين آخرين ، فى أحدهما تحدثنا عن راهبة معلمة قاسية تصرخ فى وجهها وتعاقبها ـ وهى صورة للأم فى لا عطائها ـ وتقول لها «**سأعاقبك ولن أسامحك حتى تبكى ... أديرى وجهك للحائط وقفى على ساق واحدة**» (ص ٨٧) ... «كسرة خبز جافة للعشاء وكاس ماء ، لم آكل قطعة الخبز ، لكننى وأنا أشرب الماء تذكرت حلما فظيعا رأيته ولا أدرى كيف أطبقت بأسنانى على الكأس» و «وعرفت طعم الزجاج المسحوق بالأسنان ، الممزوج بدم مالح وحار» . وهكذا تظل صورة الزجاج المسحوق الممزوج بالدم عنصرا متكررا فى حياة ليلى وصورة تخييلية ترتبط بالحلم الفظيع ، حلم الذئب ، وبالحفارة طبعا ، وتبدو صورة الأم والجدة ، والراهبة المعلمة ، والأب المنتفخ الجيوب بالنقود ، الذى تشنقه ليلى ممثلا فى دميته التى تحمل وجها بلا ملامح ـ تبدو هذه الصور جميعها نماذج للخوف والشر والخطر والعذاب ، لا تجد ليلى لنفسها منجاة منها إلا عند فراس .

يبقى بعد ذلك صورة تخييلية بالغة السلبية والكآبة ، وهى صورة التقاء ليلى عند بائع العصير بذلك الطفل الميت الذى يحمل أبوه جثته وقد لفها بشرشف ممزق (ص ٩٢ ـ ٩٣) ، ذلك الطفل الذى كان حليب أمه قد جف من الفقر والتعب فمات جوعا . إن هذا المشهد يحرك كل مخاوف ليلى وتخييلاتها المرضية .

* * *

## مناقشة ختامية :

آخر سطور هذه القصة تقول : «(ص ١٠٦) **أحس بيدى ذات الأظافر المقفولة تسترخى**» وهكذا فالتوتر والتحفز الداخلى يتناقص ، وذلك بعد هذا العناء الطويل والنضال المتواصل ، بعد أن أخذت ليلى بين احضانها رمزها ورمز من تحب (قطعها «مدجج») وامتزجت دموعها بدموعه بل امتزج كل وجودها بوجوده .

القصة إذن تبدأ بالخوف . ويستمر النضال ضد الخوف آنا والاستسلام له آنا آخر ، ولكن آخر سطور القصة يحمل أملا أو رغبة . ترى هل تقدر ليلى على الصمود من أجل تحقيقها ؟

**إن الحلم ، والقصة ، والتواصل ، جميعها أشكال متباينة من «تحقيق الرغبة» كما هو معروف فى التحليل النفسى . إنها محاولة متخيلة لبلوغ هذا التحقيق ، تحقيق رغبة الإنسان بما هو إنسان ، أعنى تحقيق**

**الرغبة فى أن تكون رغبته موضع رغبة ، أى أن يلقى فى نهاية المطاف الاعتراف بحقه المشروع فى الوجود من جانب الآخرين .**

يلفت النظر فى أساطير ألف ليلة وليلة أن الملك شهريار كان يتزوج كل ليلة زوجة ، فإذا ما أصبح الصباح أسلمها للجلاد ، وبحث عن غيرها لتلقى نفس المصير. إلى أن جاءت شهر زاد (لاحظ التشابه بين الاسمين حتى لكأنهما توأمان) فتغير الحال . لماذا ؟ لأن شهر زاد روت له القصص والحكايات ، أو ـ بعبارة سيكولوجية ـ لأن شهر زاد تكلمت أى تواصلت محطمة عزلة شهريار الكئيبة والقاتلة . لقد حررت قدرة شهر زاد على التواصل على طاقات شهريار الليبيدية . وحولته من ذئب مفترس إلى إنسان . هذا هو ما يحققه التواصل . **والقصة ، شأن كل أشكال التواصل ، هى تواصل حالم يسعى إلى اختراق حاجز العزلة البشرية ، محركا طاقات الحب والترابط واكتشاف الذات فى الآخر ، وصهرهما معا فى وحدة بشرية أكبر .**

لقد استعار فرويد أسماء كشوفه الكبرى من الأساطير ، لما تحتوى عليه الأسطورة من تعبير عميق وصادق عن قلب الإنسان ، وعما يحرك هذا القلب . ولم يكن مصادفة أن يكشف مؤلف مسرحى عن «أوديب» قبل العلم بقرون طويلة ، ولم يكن أيضا مصادفة أن تعبر أسطورة يونانية عن «النرجسية» قبل أن يفطن العلم إلى مدى ما تنطوى عليه نفس كل منا من قدر من الحب «النرجسى» للذات .

يقول لنا إرنست جونز فى كتابه الشهير «هاملت وأوديب» : إن شكسبير ليس هاملت ، وإنما هاملت هو ما يمكن أن يصبحه شكسبير لو لم يكتب هاملت . ومعنى هذا أن كتابة شكسبير لهذا العمل كان لوقوعه فى مصير مماثل لمصير هاملت . **وهكذا فالابداع الفنى ينطوى على شكل من أشكال الحماية من المرض النفسى . إنه البديل له .** وقديما فطن أرسطو إلى الوظيفة التطهيرية للإبداع الفنى . إننا عندما نبدع عملا فنيا ، أو حتى نشارك مجرد مشاركة فى مشاهدته والانفعال به ، فإننا بذلك نتيح فرصة لانطلاق ما هو حبيس معتقل فى داخلنا من مشاعر خوف أو كره أو ندم أو عدوان . إن أفلام العنف والجريمة وما تلقاه من رواج وإقبال شاهد على ذلك .

على أننا الآن لم نعد نرى فى العمل الفنى وسيلة للتخفيف عما بداخل النفس من انفعال حبيس فحسب ؛ فالأمر أكبر من ذلك كثيراً . **إن العمل الفنى «تواصل» وإعادة للارتباط بالعالم وبالآخرين ، سواء من جانب مبدعه ، أو من جانب مستقبل هذا العمل ، إنه ضرب من ضروب «العلاقة بالموضوع» Object Relation إنه يندرج ضمن عملية «إعادة بناء العالم» التى نجدها دائما فى حالات المرض العقلى المستفحل عندما يشرع المريض فى جمع شتاته ويجاهد فى مغالبة مرضه ، والخروج من وحدته المطبقة ، فإذا به يشرع أول ما يشرع فى بناء عالم «من الوهم والزيف» عالم الأعراض الهذائية الاضطهادية . وهذه الأعراض ذاتها على الرغم من زيفها ، وبما تنطوى عليه من تزوير للواقع ، ومن خلق لواقع بديل مجاف تمام المجافاة للواقع الفعلى ـ على الرغم من هذا كله فإنها تكشف عن بداية السعى إلى العودة إلى الواقع عن طريق واقع بديل ، لكن ذلك ـ بالعلاج الصحيح ـ يكون الخطوة الأولى نحو الواقع الفعلى .**

**الحلم إذن ، والفن من حيث هو شكل راق ومعقول من الحلم ، هما ضربان من ضروب التواصل مع الواقع ، والإعداد لمواجهته .**

**ولعل من أخطر كشوف التحليل النفسى ـ تلك الدراسات الحديثة التى كشفت عن صلة الإبداع ، فنيا كان أو علميا ، بالقدرة على مواجهة مشاعر الاكتئاب . إن العمل الإبداعى يستهدف فى أعمق مستوياته قهر الاكتئاب ، ودفع شبح الموت ، بالعمل الابداعى ، علما وفنا ، يبقى بعد رحيل صاحبه حاملا للأجيال المتعاقبة اسمه .**

لذلك تقول إن «ليل الغرباء» على الرغم من كل ما تفيض به قصصها من تعبير عميق وصادق عن مرارة الوحدة والغربة والعزلة ، فإن التعبير عنها هو بمثابة خطوة نحو تفهمها ومعايشتها ، ما تلبث أن تصبح بعد ذلك خطوة نحو قهرها والخروج منها .

**إن «ليلى والذئب» على الرغم من أنها أكثر قصص المجموعة تعبيرا عن «غربة» الإنسان ، فإنها تتوسل إلى قهر هذه الغربة وإلى منازلتها بالحب والتواصل ، سعيا إلى استعادة إنسانية الإنسان .**

**على أن من أجمل ما فيها أنها تكاد تكون صنوا لكثير من مذكرات مرضى العقل فى وصفها «لوحدة» الإنسان» و«عزلته» و«اغترابه» . ولكنها تنطوى على حدس فنى بأعماق الانسان ، الذى لا يتكشف له إلا فى حالتين : حالة المرض العقلى ، وحالة الفنان المبدع ، الذى يتوافر لأنا Ego لديه قدرة على الغوص فى أعماق اللاشعور ، دون أن يرتاع أو ينهار تماسكه .**







# الدراسة النفسية للإبداع الفنى

## منهج وتطبيق

الدكتور مصرى عبد الحميد حنورة

* مقدمة :

فى كتاب « الأدب كاستكشاف » نقرأ للويز روزنبلات : « ان الفنان وهو يستخدم الكلمات كوسيط فإن عليه ، كما هو الحال بالنسبة للفنانين الآخرين ، أن يوجه دعوته أساسا إلى الحواس ، إذا ما كان يرغب فى أن يصل إلى المنبع السرى للعواطف المستجيبة . وحيث إنه لن يستطيع أن يمثل لما يقدمه بشكل ملموس فينبغى عليه أن يختار صورا ذات دلالة يمكن لها أن تستثير قارئه ، الذى عليه هو نفسه أن يتولى بنفسه عملية الاستجابة الحسية و« العقلية Rosenblatte. 1970, p. 49

وهذا الرأى ، الذى يعرضه كتاب موجه أساسا إلى النقاد أو من يهتم أساسا بعملية النقد ، هذا الرأى يمكن أن نعثر له على شبيه ، وبنفس الألفاظ تقريبا ، لدى أحد المبدعين فى مجال الرواية هو جوزيف كونراد ، الذى يقول مشيرا بكلامه إلى كاتب الرواية : « إن عليه أن يتطلع إلى مرونه النحت ولون التصوير والتأثير السحرى للموسيقى ، التى هى فن الفنون ؛ فعن طريق المزج الكامل بين الشكل والمادة فقط ، وعن طريق العناية الدائمة التى لا تعوزها الشجاعة بشكل الجمل ورنينها فقط ، يمكن الاقتراب من المرونة واللون . (كونراد ١٩٧٠ ، حنورة ١٩٧٩ ص ٣٤ ) .

ومؤدى ما يذهب إليه هذا الرأى ، فى جانب منه ، هو الربط بين المبدع والمتلقى برباط وثيق ، من حيث إن كلا منهما يتعامل مع عمل حى نابض . وهذا لن يتحقق بالطبع إلا من خلال عناية المبدع بصياغة عمله صياغة تخاطب الحواس ، أو بمعنى أدق تخاطب الخيال الذى يقوم من جانبه باعادة صياغة الواقع ، من حيث إن نشاطه الأساسى هو المعالجة الذهنية للصور باستخدام الإحساسات .

(Kessel, 1972; Barron, 1961, Richardson, 1969, pp. 1-25 Khatena, 1975, a, b,)

العلاقة بين خصائص المبدع من ناحية ، وخصائص العملية الإبداعية من ناحية ثانية ، والعائد الإبداعى (الانتاج الفنى) من ناحية ثالثة ..

وغير خاف أن الكتاب الثلاثة ، على اختلاف توجهاتهم : فنهم الناقد ، ومنهم الكاتب الروائى ، ومنهم الباحث النفسى - غير خاف أنهم ، ومعهم كثيرون ، يتحدثون لغة واحدة . والسبب فى ذلك هو سيادة الروح العلمى فى العقود القليلة الماضية من القرن العشرين ، بحيث أصبحت مفاهيم كل من الأديب والناقد والباحث العلمى تكاد تكون واحدة ، وهو ما أدى - من ثم - إلى مزيد من التقدم فى المجالات الثلاثة

ويمكن لنا أن نستنتج مما أوردناه من أفكار هؤلاء الباحثين ذوى التوجهات المختلفة **أن المبدع حين يعمل لا يضع أفكاره كيفما اتفق ، بل يبذل فى الواقع جهدا متعدد الأبعاد ، حتى لا يأتى عمله مجرد رسالة إخبارية مباشرة . والعمل الإبداعى الناتج عن مثل هذا الجهد المتعدد الأبعاد يجيئ بحيث يجعل القارئ يعايش ، فى أثناء قراءته لهذا العمل ، نفس الخبرة التى عاناها الكاتب . ومن ثم فإننا نستطيع أن نزعم ، مرة أخرى ، أن العمل الإبداعى يحمل فى طياته خصائص العملية الإبداعية ، بل خصائص المبدع نفسه أيضا . وهذا ما جعل لويز روزنبلات فى موضع آخر ترى أن على القارئ أو الناقد أن يجتهد لكى يعايش العمل الإبداعى بنفس الطريقة التى عايشه بها المبدع وهو يعمل . تقول :**

**«فى كل وقت يعايش القارئ عملا من أعمال الفن . فهو بمعنى ما من المعانى يخلق شيئا جديدا . وعملية فهم عمل أدبى تقتضى ، أساسا ، إعادة خلق هذا العمل فى محاولة للامساك تماما بالإحساسات والمفاهيم المؤلفة ، والتى يتوسل بها المبدع لكى ينقل طريقته فى الإحساس بالحياة . إن على كل فرد أن يخلق تأليفا جديدا من تلك العناصر بطريقته الخاصة ، ولكن الأمر الجوهرى هو أن على المتلقى أن يبث أحاسيسه النابعة لتمتزج بما يوحى به العمل الأدبى»** Rosenblatt, 1970, p. 113

وإذا كان على القارئ ، وهو شريك كما رأينا للمبدع فى عملية الخلق ، أن يعيد خلق العمل الإبداعى ، فإن المبدع نفسه ، وهو يتعامل مع ألفاظه ومعانيه ، إنما يستخدمها استخداما جديدا مختلفا عن استخدام الآخرين لها ، وربما مختلفا أيضا عن استخدامه إياها فى حياته اليومية ، أو حتى فى أعمال فنية سابقة.وهذا ما يشير إليه أندريه جيد حين يرى أن العمل الفنى ينبغى أن يكون هدفه الوحى وليس الوصف ، أى أن يوحى للقارئ والمتلقى ، وأن الكلمات حين يستخدمها الشاعر يكون لها معنى موح مختلف عن معناها فى الاستعمال اليومى . وهو يكثر من استخدام الرمز والكناية ، كما أنه يحرص على التجديد والتجربة (جيد ، ١٩٦٦) .

أردنا بهذه المقدمة أن نوجد نقطة التقاء بيننا وبين غيرنا من المهتمين بالظاهرة الإبداعية ، حتى تكون لغتنا مفهومة ، ولكى نزيد هذه اللغة وضوحا سنحاول فى الفقرة التالية أن نحدد أبعاد المفهوم الابداعى الذى تدور من حوله دراستنا الحالية .

وحين يكون الأمر متعلقا باللغة واللغة الفنية على وجه الخصوص ، فإننا لا نملك إلا أن نمتد بتفكيرنا إلى العلاقة الوطيدة بين الوسيط الإبداعى (اللغة بألفاظها ومعانيها) والمبدع الذى أبدع العمل ؛ حيث إن هذا الوسيط هو الابن الشرعى للمبدع ، وهو يحمل بصماته ويتملك طابعه ، سواء بشكل مستقر على مدى حياته أو بشكل موقفى فى لحظات الابداع الفنى .

ويشير إلى معنى قريب مما يشير إليه كل من جوزيف كونراد ولويز روزنبلات ما يذهب إليه الدكتور مصطفى سويف فى دراسته المبكرة عن عملية الإبداع فى الشعر ، حيث يقول : «فى موقف مركزه الأنا (موقف الإبداع) تصبح الوقائع ذات خصائص فراسية ، وهنا نستطيع أن نقول إن التهويم قد اكتسب بعد الواقع العملى إلى حد بعيد ، بمعنى أن الأنا يتلقاه كما كان يتلقى إدراك الواقع العملى ، أو بعبارة أخرى إن الواقع العملى أصبح تابعا للمجال الذهنى إلى حد بعيد . وعلى هذا الأساس يلزمنا أن نفهم الشاعر ؛ فهو عندما يقول إن الأطلال حزينة ، يراها حزينة فعلا ، وعندما يقول أرى البرارى ضاحكات ، فقد رآها هكذا فعلا . كل ما يمر بذهن الشاعر فى هذه اللحظات يكون ذا دلالة جديدة تابعة لديناميات الموقف حتى ذكرياته الخاصة .

ولذلك يقول رتشاردز : إن ذكريات الشاعر تأتيه فى لحظات منفصلة عن ظروفها الخاصة التى اكتنفتها ساعة حدوثها» . (سويف ، ١٩٥٩ ص ٢٩٠) .

وتكمن دلالة هذا القول فى تغيير حقيقة مشاعر المبدع وهو يعمل فى الموقف الإبداعى ، وكون هذه المشاعر تكتسب خصائص الموقف الذى يوجد فيه الشاعر ، لدرجة أن لغة الشاعر هى الأخرى تكتسب خصائص هذا الموقف ؛ فهو يعبر عن الواقع بألفاظ تعكس حقيقة إدراكه لهذا الواقع . ومن ثم فإن الألفاظ تكاد تلامس حواف الأشياء ، كما يذكر جوزيف كونراد . وهذه الملامسة هى من أبرز ملامح

** فما المقصود بهذا السلوك الإبداعى أو بالإبداع على وجه التجديد ؟

* ما الابداع :

لعله من الحكمة أن نحاول العثور فى تراثنا العربى على معنى هذا اللفظ ، خصوصا أنه قد دار حوله جدل كثير ليس فى لغتنا العربية فحسب ، بل لدى غيرنا من الدارسين فى الخارج . ويشير جو خاتينا 1975,a إلى أن تعريفات الإبداع أصبحت من الكثرة والتداخل بحيث يصعب علينا اختيار واحد منها للعمل بمقتضاه .

ورد فى لسان العرب .. بدع الشئ يبدعه بدعا وابتدعه : أنشأه أولا ..

وقال أبو عدنان : «المبدع الذى يأتى أمرا على شئ لم يكن ابتدأه إياه ؛ وفلان بدعة فى هذا الأمر أى أول لم يسبقه احد .. والبديع المحدث العجيب ؛ والبديع المبدع ؛ وأبدعت الشئ اخترعته لا على مثال ، وأبدع الشاعر جاء بالبديع » . (لسان العرب ، ١٩٧٩ ، جـ٣ص٢٢٩ ـ ٢٣١ ) وفى معجم ألفاظ القرآن الكريم (جـ٢ص٨٣) .

«أبدع الشئ ، كمنعه ، بدعا وأبدعه وابتدعه : أنشأه وبدأه على غير مثال سابق » .

ويستخدم البعض لفظ «ابتكار» فى اللغة العربية مكان لفظ إبداع ، ولكن يبدو أن لفظ إبداع أكثر دلالة على النشاط والسلوك المتعلق بالتفوق والحذق فى الصنعة من لفظ « ابتكار » الذى يقتصر معناه على السبق وإتيان الأمر أولا ، على خلاف لفظ «إبداع » الذى يكاد يقترب من مفهوم لفظ الخلق ، على نحو ما تقرأ فى القرآن الكريم : «بديع السموات والأرض » .

وليست بنا حاجة بالطبع إلى الإشارة إلى أن الحذق الفنى غير الخلق الكونى ، وأن الإبداع الإنسانى يختلف عن الإبداع الإلهى ؛ فالإنسان يخلق من عناصر ومواد يملكها ، سواء فى عقله أو تكون مطروحة أمامه . ولا يهم بعد ذلك أن يأتى الخلق أو الإبداع على مثال أو على غير مثال ، أو يأتى ناقصا أو يصل إلى حد الكمال . أما الخلق الإلهى والإبداع السماوى فهو خلق من العدم تماما .

هذا عن الإبداع ، كما ورد فى اللغة العربية ؛

فما الإبداع لدى الباحثين الغربيين ؟

يرتد أصل كلمة إبداع Creativity ، فيما يذكر جو خاتينا Khatena, 1975, a, b, كما يرد فى قاموس ويبستر Webester, 1962 إلى المقطع اللاتينى Kere ، الذى يعنى النمو أو سبب النمو والفعل الإنجليزى يبدع create ، أى أنه يسبب المجئ إلى الوجود أو إيجاده ليكون متحققا ، وهو يعنى أيضا «يصنع ، ويؤصل originate ، والصفة مبدع creative تركز الانتباه على القدرة الإبداعية creative ability أى أن من يتصف بهذا الوصف يكون مستحوذا على القدرات التى تجعله كفؤا لإنتاج عمل إبداعى ، كما أنه يكون مالكا للقوة والدافع والخيال . والاسم creativity يشير إلى خاصية أن يكون الشخص مبدعا ، أو هى القدرة على الخلق . The ability to create

ويذكر جو خاتينا ( Ibid ) أن الاقتصار على فهم اللفظ من مجرد الرجوع إلى التعريفات القاموسية يحمل معه مصاعب جمة . وقد يكون السبب فى ذلك هو أن هذه التعريفات تحمل معها مصاعب متعلقة بكيفية تحويلها إلى مفاهيم قابلة للقياس والتقويم . ونحن نعلم أن أنسب تعريف لأى مفهوم أو مصطلح هو ما يحول هذا المفهوم إلى عدد من الإجراءات أو الخطوات أو العمليات القابلة للملاحظة أو القياس ، وهو ما يصطلح على تسميته باسم : التعريف الإجرائى . ويضمن مثل هذا الأسلوب ، فى تعريف المصطلحات ، التعامل فحسب مع مفاهيم ذات معنى ، وهو ما يضمن أيضا تنقية المفاهيم مما ألصق بها من طيوف عابثة بسبب سوء الاستخدام أو سوء الطوية .

وقد حاول باحثون كثيرون تقديم تعريفات اجرائية لمفهوم الإبداع . من هؤلاء :

Bartlett, 1951; Kubie, 1955; Rhodes, 1961; Rogers, 1962; Simpson, 1962; Torrance, 1962; Guilford, 1971.

ويورد تيلور Taylor, 1959 أكثر من مائة تعريف للمفهوم ، وذلك فى دراسة نشرها عن عملية الابداع Through. Khatena 1973 1975a

وحتى لا نشتت أنفسنا وراء مئات التفسيرات والتعريفات لمفهوم الإبداع فسوف نقف عند تفسير واحد لجيلفورد ؛ فهو فى تقديرنا من أكثر التفسيرات العلمية التى تنظر للسلوك الإبداعى نظرة تتفق مع الواقع .

يرى جيلفورد أن الإبداع ليس منطقة منعزلة من السلوك ، حيث إن الطاقة الإبداعية تعتمد على توافر درجات متفوقة مما يطلق عليه قدرات الإنتاج التنويعى Divergent production abilities والتفوق فى هذه القدرات مما يؤدى إلى تفوق الطاقة الإبداعية بشرط الاستحواذ على قدر معقول من قدرات الإنتاج التقريرى (الذكاء العادى ) Convergent thinking (Guilford, 1971 pp. 161).

ومن الواضح أن جيلفورد ، وهو من أكبر الذين درسوا السلوك الإبداعى فى الثلاثين عاما الماضية ، من الواضح أنه ينظر إلى الإبداع باعتباره مفهوما متعدد الأبعاد .

والمفهوم بأبعاده التى يقدمها لنا جيلفورد يختص بالعقل البشرى ، أى بتلك الاستعدادات العقلية ، سواء كانت ذات خصائص تقريرية Convergent أو كانت مستحوذة على خصائص تنويعية divergent

وعلى الرغم من أن النموذج النظرى الذى قدمه جيلفورد كتخطيط لقدرات العقل البشرى لا يقدم لنا طبيعة التفاعل بين هذه القدرات فى

أثناء السلوك الإبداعى ، بما ينطوى عليه هذا السلوك الدينامى من جوانب وجدانية ، وطاقات استكشافية جمالية ، وتضمينات إجتماعية ... الخ . ومهما يكن من شئ **فإن ميزة النموذج النظرى الذى رسمه جيلفورد للعقل البشرى قدم لنا أسلوبا جديدا فى النظر إلى الطاقة الإبداعية ، بل قدم لنا تصورات خصبة لكيفية تقييم هذه الطاقة بما تحتوى عليه من استعدادات متعددة .**

ومن أبرز الاستعدادت الإبداعية التى تضمنها نموذج جيلفورد لبناء العقل البشرى :

١ ـ الأصالة ، بمعنى القدرة على إنتاج أفكار أو أشكال أو صور جديدة متميزة ، فريدة وملائمة .

٢ ـ الطلاقة ، بمعنى القدرة على إنتاج أكبر قدر ممكن من الأفكار والصور والتعبيرات الملائمة فى وحدة زمنية محددة .

٣ ـ المرونة ، بمعنى القدرة على الانتقال الملائم من موضع إلى آخر فى سرعة ، وعدم التصلب والتشبث بوجهة نظر واحدة .

٤ ـ استشفاف المشكلات ، بمعنى القدرة على رؤية النقص والقصور والعيوب ، حيث لا يرى الآخرون شيئا من ذلك .

وقد تمكنا فى مصر من إضافة بعد آخر هو بعد « مواصلة الاتجاه » . وقد كان السبق فى التنبيه إليه للدكتور مصطفى سويف (٥٩ ملحق دراسات جيلفورد ) . وقد عمل على تجلية حقيقته عدد كبير من الباحثين المصريين ، وقد أمكن لنا المساهمة بنصيب فى الكشف عن طبيعته المركبة باعتباره ذا خصائص وجدانية وجمالية وذهنية وبدنية ... إلخ . (حنورة ، ١٩٧٩ ) .

ويشير هذا البعد إلى خاصية تميز سلوك المبدع وهو يؤدى عمله بما يمكنه من مواصلة العمل والتقييم والمجاهدة لتحقيق هدفه ، على الرغم مما يصادف من معوقات وعقبات ومتاعب ، وهو الأمر الذى ينعكس على طبيعة العمل نفسه ، والذى يظهر واضحا فى خصائص العمل بوصفه إنتاجا ذا عناصر وامتدادات وروافد وأبعاد . وبقدر المعاناة التى يعايشها المبدع ، وهو يعمل ، يكون العمل على درجة مكافئة من العمق والخصوبة .

**« الدراسات الحديثة للسلوك الإبداعى :**

بعد كثير من اللجاج والسفسطة ، ومن خلال استخدام المنهج الموضوعى ، تراكمت كميات معقولة من النتائج ، مهدت الطريق لمزيد من التناول الموضوعى لظاهرة الإبداع ..

وفى الدراسة الحالية يتوجه اهتمامنا الأساسى نحو دراسة الإبداع فى مجال الأدب .

**ودراسة الابداع فى مجال الأدب يمكن أن تسلك دروبا مختلفة ، فهناك من يدرس خصائص المبدعين ، وهناك من يدرس العملية الإبداعية ، وهناك أخيرا من يهتم بدراسة الناتج الإبداعى . والأمر يتوقف فى النهاية على هدف الباحث من إجراء دراسته ، فإن كان يبحث فى خصائص المبدع ، وما يستحوذ عليه من قدرات ، فإنه يصطنع منهجا يعتمد على عدد من المقاييس الموجهة لتقويم القدرات العقلية ، والخصائص الوجدانية ، والإمكانات التشكيلية والجمالية ، والاتجاهات الشخصية ، والقيم الخاصة ..**

والمقاييس التى يعدها الباحث لدراسة خصائص المبدع ليست مقاييس مما تعتمد فى تكوينها على مجرد التأمل العقلى أو التخمين ، بل إنها مقاييس تستمد أساسا من ملاحظة المبدعين ، ودراسة أعمالهم ، وفحص سيرهم الذاتية ، مما يحقق ثروة ضخمة من المعلومات التى تساعد فى اشتقاق المقاييس التى تعد لتقويم السمات والخصائص وقياسها ، تلك التى يتمتع بها المبدع عموما والمبدع فى مجال الأدب على وجه الخصوص . ومن أبرز هؤلاء الذين درسوا خصائص المبدعين فى مجالات الأدب فرانك بارون وماكينون .

**ومن أبرز ما توصل إليه فرانك بارون فى سياق دراسته لخصائص المبدعين بعامة ، والكتاب على وجه الخصوص ، أنهم يميلون إلى تفضيل المركب على البسيط ، بمعنى أنهم يستجيبون للمثيرات أو الموضوعات المعقدة والخصيبة بشكل أفضل مما يستجيب غيرهم ممن لا يتميزون بالإبداع ، كما أنهم يميلون إلى معالجة موضوعاتهم من خلال عدد كبير من العناصر ، وعلى عدد أكبر من المستويات ، وهو ما يحقق لأعمالهم درجة أعلى من الخصوبة مكافئة من ناحية لاستعدادات المبدع وخصائصه ، ومن ناحية أخرى للجهد الذى يبذله المبدع فى أثناء العملية الإبداعية ، خصوصا فى موقف الأداء أو التنفيذ الإبداعى .**

**كذلك يتميز المبدع بدرجة أعلى من خصوبة الخيال ، بما يعنى قدرته على التحرر من سلطان الواقع المحيط به ، ويتيح له الفرصة لتناول موضوعه بشكل أكثر تحررا .**

أما إذا كان هدف الباحث هو دراسة العملية الإبداعية لدى الأدباء فإنه يلاحظ سلوك المبدع ، وهو يعمل أيضا،كيف يجهز نفسه ويعد مادته ؛ كيف يبدأ ، ولماذا يتوجه توجهات معينة ، وإلام يهدف ، وكيف يبدأ فى العمل ، وما العلاقة بين طاقاته العقلية وخصائصه الوجدانية وطاقاته التشكيلية وانتمائه الاجتماعى . وكيف تتآزر كل هذه الجوانب والأبعاد فى تيسير التنفيذ الإبداعى أو تعويقه .

ومن أبرز الذين درسوا العملية الإبداعية لدى الأدباء والفنانين فى الخارج كاترين باتريك ، وفرانك بارون ، ورودلف أرنهيم . ومن مصر بدأ الدكتور مصطفى سويف هذا الاتجاه حين درس عملية الإبداع فى الشعر منذ أكثر من ثلاثين عاما . وقد مهد بدراسته تلك الطريق لدراسات أخرى فى مصر ، كان لنا نصيب منها ، حيث قمنا بدراسة العملية الإبداعية لدى الروائيين ، وعملية الإبداع لدى كتاب

المسرحية ، وعملية الإبداع فى الأداء التمثيلى (سويف ، ١٩٥٩ ، حنورة ١٩٧٩ أ ، ١٩٧٩ ب ، ١٩٨٠ ).

(Patrick, 1941. Barron, 1968, Arnheim, 1962).

ويهمنا فى السياق الحالى أن نشير إلى عدد من النتائج التى انتهى إليها الباحثون المختلفون حول عملية الإبداع ، مما يتعلق بها ، ويؤثر فيها ، ويترك أثره ــ من ثم ــ على النتاج الإبداعى نفسه .

(أ) بالنسبة لدراسة الإبداع لدى الفنانين والشعراء التى قامت بها كاترين باتريك فقد كان من أبرز نتائجها تأكيدها لفكرة مراحل عملية الإبداع التى سبق أن أشار إليها بوانكاريه وهلمهولتز ووالاس . Ghiselin 1952, Wallas, 1962; Stein, 1974, 1975. والتى تذهب إلى **أن المبدع يمر وهو ينفذ عملا أدبيا أو فنيا بأربع مراحل رئيسية ، هى الاستعداد والاختيار والإشراق والتنفيذ** ، وهذه المراحل ــ كما تقرر الباحثة ــ على قدر معقول من التميز والاستقلال : وإن كانت قد أشارت من جانب آخر إلى تداخلها فى بعض الأحيان ، كما أشارت الباحثة إلى أسبقية الكل على الأجزاء ، حيث **إن العمل الأدبى والفنى يبدأ فى ذهن المبدع بصورة إجمالية ، ثم تبدأ التفاصيل بعد ذلك فى الاتضاح .**

(ب) أما بالنسبة لفرانك بارون فهو يعتقد **أن الإبداع فى مجال الأدب يعتمد على عملية استعداد وتجهيز وشحن مسبق** ، كما أن العملية تستمد خصائصها مما يتمتع به المبدع من استعدادات ، وقد أشار بوجه خاص إلى التخيل الابداعى ، الذى هو أرفع مستوى من مستويات التخيل . والتخيل لدى هذا الباحث ينقسم إلى أربعة أنواع :

١ ــ التخيل ذو البعد الواحد ، وهو ذلك النوع من التخيل الذى يمكن للشخص من خلاله تخيل منزل أو شجرة أو كتاب ، دون إضافة إلى ما يمكن أن تحسه بالحواس الإنسانية المعروفة .

٢ ــ التخيل ذو البعدين ، وهو تخيل يعتمد على الجمع بين العناصر المتباعدة ، ولكنه مازال يعتمد على ما يمكن أن ندركه أيضا بالحواس .

٣ ــ التخيل ذو الأبعاد الثلاثة ، وهو ذلك النوع من التخيل الذى يعتمد على الرمز ، كما يحدث حين تبصر فى السحب أشكالا فنية . أو حين يرى الشاعر الشمس عاصبة الجبين .

٤ ــ التخيل ذو الأبعاد الأربعة ، وهو ذلك النوع من التخيل الذى يعيد بناء الدافع بناء جديدا ، معتمدا على عناصره القديمة ، مضافا إليها الرمز . ثم بعد ذلك يأتى دور النبوءة والسمو فوق الواقع ، ليشهد المبدع ، فيما يشهد ، وهو يصنع عالما جديدا ليس له علاقة بعالم الواقع . ويضرب بارون مثلا لذلك تخيل جوته حين أبصر الكورس الإلهى يغنى .

والإبداع لدى فرانك بارون يستمد طاقته المحركة من مفهوم الحرية ، والحرية يمكن اعتبارها قيمة أو دافعا بطاقة نفسية ذات أبعاد عقلية ووجدانية وفيزيقية واجتماعية .. ويرى فرانك بارون Borro'., 1968. أنه من الممكن الحديث عن الحرية العقلية والحرية الممكنة . والحرية العقلية هى الحرية فى لحظة معينة وفى موقف معين ، على حين أن الحرية الممكنة عبارة عن قيمة تعبر عن مخزون الطاقة لدى الإنسان . وليس من الممكن بالطبع الحديث عن الحرية بمعنى واحد لدى جميع الكائنات ، فحرية الحشرة أكبر من حرية الصخرة أو النبات ، وحرية الكلب أو القرد ، أكبر من حرية الحشرة ، وحرية الإنسان أكبر من حرية القرد ، كما أن الناس فيما بينهم يستمتعون بأقدار متفاوته من الحرية . والفرد نفسه يمكن أن تتحقق لديه الحرية فى موقف معين بدرجة أكبر مما تتحقق له فى موقف آخر . ويمكن لنا أن نستنتج على الفور أن حرية الكاتب ، وهو يعمل ، تستمد خصائصها وطاقتها من عدد من الأبعاد الجسمية النفسية والاجتماعية ، مما يتعلق بالمبدع ويحيط به . وقد برز لنا ولغيرنا من الدارسين أن مستوى الحرية الذى يتمتع به المبدع يكشف عن نفسه فى العائد الإبداعى .

**وربما كانت ممارسات المبدع ومحاولاته للتجويد عبارة عن محاولات للانفكاك من أسر الغموض الذى يحيط به ويكبل خطاه ويعوق تقدمه .**

**القيود كثيرة ومحاولات المبدع للتحرر متنوعة ، والعمل الإبداعى الذى يخرجه لنا المبدع يعبر بدرجة أو بأخرى عما استطاع أن يحققه المبدع من انفكاك من أسر الغموض ، وهو ما يتبدى فى مرونة الأفكار وطلاقة الصور وأصالة المعانى وتماسك السياق وتواصل العناصر ، بما يسفر فى النهاية عن وحدة متميزة ، تضم عناصر العمل وأبعاده فى ناتج قوى وجميل ومشوق .**

**أما عن الدراسات العربية لعملية الإبداع الفنى فى الأدب فإن ما هو متوفر أمامنا الآن ثلاث دراسات هى : عملية الإبداع فى الشعر للدكتور مصطفى سويف ، وعملية الإبداع فى الرواية ، وعملية الإبداع فى المسرحية لكاتب هذا المقال .**

والنتائج التى توصلت إليها الدراسات الثلاث يكمل بعضها البعض ، ويمكن إجمالها فيما يلى .

**١ ــ إن المبدع** ، شاعرا كان أو كاتبا ، يبدأ العمل من اجل تحقيق هدف يسعى إليه ، وهو رأب الصدع وتجاوز الهوة القائمة بينه وبين الآخرين من أجل الوصول إلى حالة من التكامل . وهو حين يقوم بذلك فإنه يعتمد على إدراكه الذى يصور له أن الواقع مصاب بقدر من التهرؤ ، وهو يقدم للآخرين رؤيا جديدة لهذا الواقع .

**٢ - إن الأداء الإبداعى** لا يعتمد فحسب على قدرات خاصة لدى المبدع ، بل إن هناك التوتر الدافع ، ذلك التوتر الذى يواكب العملية الإبداعية منذ التفكير فى العمل وإلى أن يتم العمل بتقديمه إلى الآخرين . والآخر له وظيفة أساسية فى العملية الإبداعية من حيث إنه يكمل الدائرة المفتوحة ، التى تظل ، إن هى بقيت غير مكتملة ، بمثابة مصدر إزعاج وتأريق للمبدع (سويف ، ١٩٧٠ ) .

**٣ - إن المبدع** وهو يعمل فإنما يستند إلى أرضية صلبة من الاستعداد والتجهيز ، كما أنه يتمتع بقدرة على التخطيط والاستبصار لعمله ؛ وهو قادر على أن يحافظ على اتزانه ، كما أنه دائم الانهماك فى موضوعه . ومما يميز المبدع أساسا أنه قادر على مواصلة الاتجاه من أجل تحقيق الهدف . والاتجاهات متعددة : خيالية ، ومنطقية ، وتاريخية ، وجسمية ، ووجدانية ، وعلى المبدع أن يواصل تنمية كل اتجاه من هذه الاتجاهات ، وأن يحافظ على تماسكه ، سواء فى داخله هو شخصيا ، أو فى أداء العمل نفسه . (حنورة ١٩٧٩ أ ) .

**٤ - إن المبدع وهو يقوم بعمله** فإنه يقوم به من خلال إطار معرفى أو أساس فعال ، وهذا الأساس ذو أبعاد أربعة ، هى البعد الجمالى ، والبعد المعرفى ، والبعد الوجدانى ، والبعد الإجتماعى (حنورة ١٩٨٠ ) . وهذا الأساس لا يفاجأ به الكاتب مكتملا بل إنه يتحقق بوصفه نتيجة عملية ارتقائية ، وخبرات متوالية ، مرورا بثلاثة مستويات من الارتقاء ، هى المستوى الأول ، ويشار به إلى التنشئة الإجتماعية والاحتضان والتحبيذ والتعلم والمحاولات فى مجال أو أكثر من مجالات الإبداع ، ويشار بالمستوى الثانى إلى انعطاف المبدع إلى جنس معين من الأجناس الإبداعية : يحاول فيه محاولات جادة ، وقد يتنقل بينه وبين أكثر من جنس ، إلى أن يستقر على جنس أساسى يعرف به ، فيزداد به تعلقا ، ويزداد له تجويدا . أما المستوى الثالث فهو مستوى الأداء والتنفيذ لعمل من الأعمال الفنية (أو الابداعية ) . وهذا المستوى الثالث هو قسمة بين الخبرة والنمو ، التى تلتقى فيه نتيجة التفاعل بين الأبعاد الأربعة ، التى تميز أساسا كل مستوى من المستويات الثلاثة ، ولكنها فى المستوى الثالث تكون أكثر نشاطا وفاعلية على نحو ما يوضح الرسم .



« لمزيد من التفصيل عن مفهوم الأساس الفعال يمكن الرجوع إلى ( صورة ١٩٨٠ ) ».

وحينما ننظر إلى هذه الدراسات التى قدمناها نلاحظ أنها لا تبدأ من مسلمات قاطعة ، أو معتقدات اسمية ، أو أفكار مسبقة ، بل هى تعتمد أساسا على الاستقراء العلمى والرجوع إلى الواقع ، واختبار صدق النتائج على محك التجربة العلمية .

ولقد كان اتجاه الدراسات المصرية ألا تقف عند مجرد التجريب المعملى الضيق ، وإن كان لهذا النوع من التجريب أهميته الخاصة فى فحص بعض الأبعاد فحصا مجهريا ، يزود الباحث بحقيقة بعد غامض أو مفهوم غير مستقر ، أقول : إن دراساتنا المصرية كانت أكثر شمولا من دراسات غيرنا من الباحثين الغربيين الذين وقفوا عند مفاهيم ضيقة ، وقد كان الهدف لدينا هو توفير أكبر قدر ممكن من الوضوح ، حتى لا تجئ النتائج التى تتوصل إليها دراساتنا مقصورة على بعد دون آخر ، على نحو ما نلاحظ مثلا فى دراسة أرنهيم لجرنيكا بيكاسو ؛ فقد كان توجه الباحث باعتباره منتميا إلى مدرسة الجشطلت ، يقود خطاه نحو الاهتمام بدراسة الأبعاد الإدراكية لدى المبدع ، وما تفرزه هذه الأبعاد من خصائص معينة تساهم فى تشكيل العمل الفنى . وربما كان هذا هو السبب فى أن مثل هؤلاء الباحثين يفضلون دراسة عمليات تهتم أساسا بدراسة موضوعات تشكيلية ، حيث إن مسلماتهم النظرية قد لا تجد لها ، إذا هى توجهت إلى عمل أدبى ، ما يسعفها أو يكون بارز الوضوح فى إضفاء الصدق والثبات على نتائجها .

ويكفينا الآن هذا القدر من الدراسات العلمية الحديثة للسلوك الإبداعى ، ولننتقل إلى محاولة أخرى نطرق بها مجالا جديدا فى التطبيقات الممكنة للمنهج العلمى فى دراسة الإبداع .

والمحاولة الجديدة تهدف إلى دراسة الإنتاج الإبداعى نفسه . فإذا كنا حين نحاول دراسة الطاقة الإبداعية لدى المبدع نفحص جانبا من استجاباته أو أدائه على مقياس معين يكون ممثلا لسلوكه فى ظل ظروف . .

مضبوطة ، فلماذا لا نستخدم نفس المنحى فى دراسة الناتج الإبداعى نفسه ، وهو ما ارتضى أن يقدمه لنا المبدع ، معترفا بأن هذا هو جهده ، وتلك هى طاقته ؟

والناتج الإبداعى ، إن لم يكن هو أصدق المحكات للكشف عن كفاءة المبدع ، فهو ــ على الأقل ــ يمثل خطوة على الطريق الصحيح للكشف عن الخصائص الإبداعية فى هذا العمل .

* * *

*** ثانيا : المنهج الموضوعى فى دراسة الناتج الإبداعى :**

بعد هذه المقدمة النظرية التى حاولنا فيها إرساء بعض ملامح اللغة المشتركة بين المبدعين والنقاد والباحثين النفسيين نرى أنه قد آن الآوان للتقدم خطوة أخرى على طريق محاولتنا دراسة الإبداع الفنى بالمنهج الموضوعى ..

*** ما المنهج الموضوعى ؟ ولماذا هذا المنهج ؟**

المنهج الموضوعى فى أحد معانيه هو الطريقة العلمية المنظمة لدراسة أى موضع أو أى ظاهرة بشكل حيادى دون ما تدخل من الباحث بإضفاء بعض معتقداته أو مشاعره الخاصة ، أو قهر النتائج للخروج باستنتاجات ليست بالضرورة متعلقة بالظاهرة موضوع الدراسة الموضوعية ، والدراسة الموضوعية هى استخدام أسلوب للدراسة إذا أُتيح لأى باحث آخر استخدامه ، فى ظل ظروف مضبوطة ومماثلة ، فإنه يحصل على نفس النتائج ، أو بايجاز هو منهج ، إذا استخدم ، فإنه يعطى نتائج قابلة للاستعادة إذا ما استخدم مرة أخرى فى ظل ظروف مماثلة .

**أما لماذا هذا المنهج على وجه التحديد ، فإن الإجابة عن هذا السؤال تقتضينا الوقوف على منهج آخر ، يكون عينة ممثلة للمناهج غير الموضوعية ، ثم بعد ذلك نحاول تحديد المبررات التى تدعونا إلى استخدام المنهج الموضوعى .**

*** كارل روجرز ومنحى تحقيق الذات :**

يذهب كارل روجرز إلى أن منشأ الإبداع يبدو أنه هو نفسه منشأ النزعة المحركة للشخص فى العلاج النفسى لكى يبرأ مما به من اضطراب . إنها نزعة الإنسان لكى يحقق ذاته ، لكى يتطابق مع إمكاناته .

ويرى كارل روجرز أن التمييز بين المبدع وغير المبدع لا يتم من خلال فحص الإنتاج . إن جوهر الشخص المبدع هو جدته ، ومن ثم فإننا لا نملك محكا يمكن أن نحتكم إليه . ويشير التاريخ فى الواقع إلى حقيقة أن الإنتاج كلما ازداد أصالة كان حكم المعاصرين عليه بأنه « شر » . إن العمل الإبداعى ، سواء كان فكرا أو عملا من أعمال الفن أو اكتشافا علميا فإنه ينظر إليه على أنه شذوذ وسوء وحماقة . ويبدو واضحا أنه لا يوجد شخص حى معاصر للإنتاج الإبداعى يمكن أن يقوِّم عن طيب خاطر الإنتاج الإبداعى فى نفس الوقت الذى يتشكل فيه العمل . وهذا الرأى يزداد صدقه كلما كان العمل الابداعى أكثر جدة . Rogers, 1972 p. 140. هذا هو رأى كارل روجرز فى عدم جدوى استخدام الإنتاج أو الأداء الإبداعى محكا للتمييز بين المبدعين وغير المبدعين ، أو بين العمل الإبداعى والعمل غير الإبداعى . فماذا يقترح هذا الباحث ؟

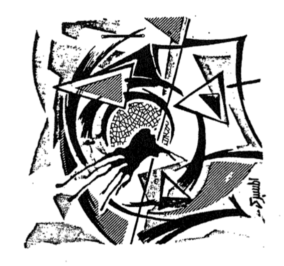
إنه يرى أن المحك الأساسى للكشف عن الإبداع أو عدمه لدى الشخص هو ما إذا كان منفتحا على الخبرة ومستثمرا لها فى تنمية ذاته ، وكان سلوكه إبداعيا . أما إذا كان رافضا أو مفكرا أو مشوها لخبراته التى تأتيه من العالم الخارجى ، فإنه يكون مبدعا ولكن فى اتجاه الشر والسوء والمرض ، مثل ذلك الشخص المصاب ببرانويا العظمة ، الذى يكون نظرية فريدة تفسر له العالم . وهناك الشخص الثالث غير المبالى بأى شئ ، الذى لا يقبل ولا يرفض ، ولا ينفتح ولا ينغلق ..

ويشير كارل روجرز إلى عدة شروط يمكن من خلالها أن يصير الشخص مبدعا وهى :

١ ــ الانفتاح على الخبرة ، وهذه الصفة عكس الدفاعية ، أى اتخاذ موقف الحذر والمخالفة والدفاع عن الذات فى مواجهة أى خبرة تأتى من الخارج باعتبارها تهديدا مباشرا للشخص .

٢ ــ وجود محك داخلى للتقويم ، على أساس أن المحك الداخلى هو أصدق المحكات .

٣ ــ القدرة على اللعب بالعناصر والمفاهيم .



هذا فيما يخص الشخص ، فماذا عن المحيطين به ؟ يقدم كارل روجرز عدة إرشادات أو ظروف يمكن من خلالها دفع الشخص فى طريق الإبداع وهى تتدرج تحت فئتين : الفئة س والفئة ص .

**الفئة س : الأمن النفسى :**

١ ـ تقبل الشخص كقيمة فى حد ذاته وبدون شروط .
٢ ـ ضمان وجود المناخ الذى لا يوجد فيه أى تقييم خارجى .
٣ ـ التفهم الوجدانى .

**الفئة ص : الحرية الشخصية :**

تكمن الحرية الشخصية فى إتاحة الفرصة للفرد لكى يعبر عن نفسه بوضوح ودون إلزامه بالتعبير من خلال محكات أو معايير خارجية ، وجعله يعمل وفقا لإطاره المرجعى الداخلى ، أى بنائه النفسى الذاتى ، الذى تكون على مدى عمره بشكل مستقل وبصورة مختلفة عما هو لدى الأفراد الآخرين .. وما دام الشخص مختلفا عن غيره ، متميزا عنهم ، فلا يمكن أن نتوقع منه أن يعمل أو يفكر أو يعبر على نحو ما يفعل الآخرون .

هذه هى نظرية كارل روجرز فى الإبداع ، وهى تستمد أصولها ومفاهيمها ، كما يذكر هو نفسه ، من ممارساته فى مجال العلاج النفسى . وهى لا تعتمد إلا على ملاحظاته على بعض الأفراد المضطربين الذين كانوا يعرضون أنفسهم عليه لكى يتعاون معهم وفقا لأسلوبه فى العلاج النفسى المعروف باسم الارشاد النفسى المتمركز حول العميل .

وليس يخفى الابتعاد عن الواقع فى كل ما يذهب إليه هذا الباحث منذ المسلمة الأولى إلى آخر شرط وضعه لدراسة السلوك الإبداعى . فعلى حين يرى أنه لا يوجد مقياس خارجى أو طريقة معقولة نحكم بها على ما إذا كان الناتج إبداعيا أم لا ، نراه يناقض نفسه بعد ذلك حين يطلب إلينا أن نترك الشخص يعبر بحرية عن نفسه . ولنفرض ـ كما يقول ـ أنه عبر بحرية فأعطانا نظرية فى تفسير العالم ، ثم اكتشفنا أن هذا الشخص مصاب بالبرانويا (ذهان العظمة والاضطهاد) ، فماذا نفعل ؟ وليس تقويمنا له بأنه مصاب بهذا الاضطراب النفسى حكم على سلوك صادر عنه ، هو ما يمكن تصنيفه تحت اسم (إنتاج) ؟

**وعلى الرغم من اعتراضنا على كارل روجرز فى عدم اقتناعه بأهمية تقويم الإنتاج ، ومن ثم رفضه لأى محك خارجى يمكن استخدامه للكشف عن العناصر الإبداعية فى أى عمل على الرغم من ذلك ، فإن الأفكار التى قدمها روجرز ، الخاصة بالمناخ المناسب والحرية الشخصية واحترام الشخص كقيمة لا اعتراض لنا عليها . وقد رأينا أن فرانك بارون دعا إلى الحرية باعتبارها مناخا ضروريا لعملية الإبداع ، بل إن الإبداع نفسه هو محاولة لكسر الحواجز والقفز فوق الأسوار .**

**وما أكثر المناهج التى تنحو منحى كارل روجرز . ولسنا فى مقام تقديم عرض نقدى لتلك المناهج ، ولكننا فحسب قدمنا هذا المنهج ، على الرغم من أنه أقرب تلك المناهج إلى المنهج الموضوعى ، لكى نتقدم فنجيب عن سؤالنا الذى سبق أن طرحناه : ولماذا المنهج الموضوعى ؟**

إن المنهج الموضوعى فى دراسة الظواهر النفسية لا يدعى لنفسه قداسة لا يمكن أن ينضوى تحت لوائها إلا قلة نادرة ، فهو منهج مطروح لكل من أراد أن يستخدمه ، وهو من البساطة والوضح بالدرجة التى تجعل أى باحث يستطيع أن يستخدمه بشكل مماثل لاستخدام الآخرين له . ومن ثم فإن النتائج التى نصل إليها من خلال استخدام هذا المنهج تكون قابلة للاستعادة والمناقشة على محكات تخص العمل نفسه أو الموضوع المطروح للتقويم .

ونحن نعلم أن نقاشا وجدلا دار حول الذاتية والموضوعية فى النقد الأدبى ، ونعلم أن الخلاف مازال بين أولئك الذين يشجعون النظر إلى العمل بطريقة ذاتية ، بحيث يمكن للناقد أن يستخلص من العمل أعماقا وأبعادا قد لا تتاح لآخرين ، من حيث إن كل ناقد له مهاده الثقافى وخلفيته الفنية وزاوية الرؤية المستقلة عن زوايا الآخرين فى النظر والتقويم ..

ويبدو أن أنصار الذاتية هؤلاء هم أقرب فى اتجاههم إلى كارل روجرز ورأيه من حيث أنه لا يوجد مقياس موضوعى خارجى لتقويم الإنتاج الإداعى ، وأن الإنتاج نفسه لا يعد محكا لتقويم السلوك الإبداعى ..

أما أصحاب الاتجاه الموضوعى فى النقد فهم أولئك الذين يفضلون وجود محكات خارجية يمكن لنا جميعا الاحتكام إليها . فإذا ما تقويما فى استخدام تلك المحكات استخداما دقيقا فإننا سوف نصل جميعا إلى نفس النتيجة . وبذلك لا يكون ثمة اختلاف ولا خلاف على قيمة عمل من الأعمال ولا على قيمة صاحب هذا العمل ؛ وهو ما يقضى على تلك السذاجة التى أصيب بها الوسط الفنى والأدبى فى نقد الأعمال الفنية ، ذلك النقد الذى لا يمكن أن يكون نقدا أو تقويما ، بل هو فى الغالب الأعم أقرب ما يكون إلى الخواطر الشخصية ، يصيب أو يخطئ بقدر التزامه بقاعدة أو مبدأ ، أو بقدر اقترابه أو ابتعاده من أحد المحكات الموضوعية للتقويم أو ابتعاده عنه .

والمنهج الموضوعى كما ذكرنا من قبل يعتمد على قواعد يضعها للاستخدام مثلما نستخدم المتر فى قياس المسافات ، وكما نستخدم الميزان فى معايرة الأوزان ، وأقرب الأمثلة إلينا فى اللغة هو ما يعرف باسم بحور الشعر ، أو ما يعرف بقواعد النحو والصرف .

إنه مجموعة من القواعد توضع بما يتلاءم مع طبيعة الشئ المقوم ، ومع طبيعة الهدف من التقويم ، أى أنه لا توجد قاعدة واحدة أو جملة من القواعد تصلح لكل مجال وتستخدم فى جميع الأحوال ؛ فلكل مقام مقال كما يقولون . والقواعد التى سوف نحتكم إليها الآن فى دراسة الإبداع الفنى سوف نقوم بتوجيهها نحو الإنتاج الإبداعى ، وهى محاولة ـ فيما نعلم ـ تتم لأول مرة فى اللغة العربية ، ولكنها تستمد خصائصها من دراسات أخرى سابقة فى مجال السلوك الإبداعى ، خصوصاً ما تعلق منها بدارسة الطاقة الإبداعية وما يتفرع عنها .

*** الأساس النفسى الفعال كنقطة بداية :**

أشرنا من قبل إلى مفهوم الأساس الفعال باعتباره وعاء يمكن أن يستوعب حركة المبدع المستندة إلى أبعاد نفسية واجتماعية ، وصولا إلى إنجاز عمل من الأعمال الإبداعية ..

وقد رأينا أن المبدع ـ حين يعمل ـ يعتمد على طاقات عقلية كامنة فيه ، ودوافع واتجاهات وقيم وخصائص نفسية يتسم بها ، كما أنه يتبنى قيما وأساليب جمالية وتشكيلية تعمل عملها فى تكوين عمله ومنحه خصائص متميزة ، هى فى غالب الأمر خصائص مستقرة لدى المبدع ، تعمل عملها فى توجيه بل فى توجيه حركة العمل نفسه . ومن ناحية أخرى فإن هناك أبعادا تاريخية واقتصادية واجتماعية تحرك المبدع فى اتجاه أو آخر ، ومن ثم فإننا لا يمكن لنا أن نتصور أن عملا من أعمال الفن أو الأدب ، بل العلم ، يمكن أن يمنح قيمته الحقيقية دون أن تكون هذه القيمة مستمدة من الظروف والخصائص التى أسهمت فى تشكيله . ونحن فى هذا الموضع لا نطمح فى أن نحيل العمل الإبداعى إلى بطاقة نفسية يمكن أن نستشف منها ما تنطوى عليه شخصية المبدع ، كما لا نرغب فى استخدام الناتج الإبداعى كوثيقة اجتماعية نستشف منها القيم السائدة فى المجتمع ، أو الدعوة التى يدعو إليها المبدع .. وعلى الرغم من أن ذلك ممكن فإن هدفنا الأساسى هو تقويم العمل نفسه ، من حيث الخصائص التى تشكل ملامحه ، اعتمادا على عدد من المحكات التى ثبت أنها تميز استجابات المبدعين وانشطتهم . وعلى الرغم مما يدعو إليه كارل روجرز من نبذ هذا المنحى جانبا ، فإنه لم يقدم لنا البديل الذى يمكن من خلاله الكشف عن أن عملا ما إبداعى أو غير إبداعى ، وكل ما قدمه لنا هو التأكد من أن الشخص متفتح على الخبرة ، وأنه يعبر عنها تعبيرا صادقا ، دون أن يدلنا أيضا على ماهية تلك النفس أو الذات الداخلية ، ما دامت أمرا داخليا ذاتيا لا يخص غير الشخص نفسه ؛ أى أن المعنى ـ كما يقولون ـ فى بطن الشاعر .

وحين نتقدم نحن الآن لكى ننظر إلى العائد أو الناتج الإبداعى على محكات ثبت أنها صادقة فيما يمكن أن تشير إليه من خصائص إبداعية ، فإنما نلزم أنفسنا ونلتزم أمام غيرنا بكلمة سواء ليس عليها خلاف ، على الأقل ـ إذا ما احتكمنا جميعا إلى المنهج الموضوعى الذى سبقت الإشارة إليه .

والأساس النفسى كمفهوم نتبناه لتفسير السلوك الإبداعى يستند إلى تراث عريض من النتائج العلمية والأفكار المحققة ..

**لقد أشرنا إلى أن أبعاده أربعة :**

**( أ ) المعرفية بما تشير إليه من قدرات عقلية وعمليات ذهنية ،**

**(ب) والوجدانية بما تشير إليه من سمات شخصية واتجاهات محببة وقيم متبناه ودوافع حافزة إلى العمل .. إلخ .**

**(جـ) قدرات وقيم تشكيلية وجمالية تمكن المبدع من اختيار الزوايا المناسبة ورسم الخطوط الملائمة ، وبث الألوان المفضلة ، وتبنى الأشكال الرائقة .**

**( د ) المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية ؛ وهى الجوانب المعبرة عن ظروف المجتمع وأحداث الواقع وحادثات التاريخ وما يعانيه الناس من متاعب وما يطمحون إليه من آمال ..**

وفى الدراسة الحالية سوف نحاول أن نستخدم الأساس النفسى الفعال باعتباره بطانة للعمل الإبداعى تترك بصماتها على العمل نفسه ، بحيث يجئ متماسكا إن كان الأساس متماسكا ، ويجئ العمل هشا إن كان الأساس هشا .. كما أن الجماليات المنبثة فى العمل تنبئ عما يتمتع به المبدع من تلك الخصائص ؛ وهى من أهم الأبعاد التى تميز العمل الإبداعى ، على نحو ما يذكر الجرجانى حين يقول : «كما أنك ترى الرجل قد اهتدى فى الأصباغ التى عمل منها الصورة ، والنقش فى ثوبه الذى نسج ، إلى ضرب من التمييز والتدبر فى أنفس الأصباغ وفى مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها ، إلى ما لم يهتد إليه صاحبه ، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب ، كذلك حال الشاعر والشاعر فى توجيهها معانى «النحو» ووجوهه التى علمت أنها محصول النظم» (عن هلال : ١٩٧٣ ص ٢٧٨ ) .

**ما تلك المعايير إذن ، التى سوف نحتكم إليها فى تقويمنا لأحد الأعمال الأدبية .**

بداية نقرر أن المعايير متعددة ، ويكفى أن نعلم أن النموذج النظرى الذى يقدمه لنا جيلفورد يتضمن أكثر من ١٢٠ قدرة عقلية متميزة تعمل فيما بينها بنوع من التكامل والتفاعل لإفراز المعانى والأشكال والصور . وهذه القدرات العقلية تعبر فقط عن أحد وجوه الأساس النفسى الفعال الأربعة ؛ فهل نستطيع أن نستخلص من العمل عددا مكافئا من الجوانب يقابل كل منها قدرة من قدرات البناء العقلى عند جيلفورد ؟

الواقع أن المسألة تخضع لاختيار الباحث ، وسوف نحاول فى دراستنا الحالية اختيار أربعة جوانب نتخذها محكات لفحص أحد الأعمال الأدبية . وسوف نوضح فيما بعد كيفية استخدامنا لتلك المحكات .

والنموذج الذى اخترناه لنجرى عليه دراستنا هو قصيدة شنق زهران للشاعر صلاح عبد الصبور ، واختيارنا لإحدى القصائد تقف وراءه عدة اعتبارات :

أولا : أن القصيدة عمل إبداعى تناوله قبلنا دارسون آخرون وأقروا بأنه مشتمل على خصائص إبداعية .

ثانيا : أن القصيدة من الشعر الدرامى الذى يمتد فى الزمان ويغطى واقعة تاريخية معروفة ، وهو ما يتيح لنا الكشف عن أصالة استخدام الشاعر للواقعة .

ثالثا : أن القصيدة ذات حجم يناسب الدراسة الحالية ذات الهدف المحدد ، وهو الكشف عن طبيعة أحد المناهج . وأيضا فإنها تلائم الحيز المتاح فى مثل هذه الدراسة .

رابعا : أن القصيدة الشعرية ، كما اتضح من دراسة العملية الإبداعية فى الشعر (سويف ، ١٩٧٠ ) وتذوق الشعر أيضا مما يمكن أن يظهر فيها،بشكل أكثر بروزا،حركة الشاعر وهو يعمل من حيث الحالات النفسية التى تواكب الفعل الإبداعى من بدايته إلى نهايته .

لكل هذه الأسباب ، ولأسباب أخرى غيرها ، رأينا أن اختيار إحدى القصائد لتطبيق المنهج النفسى عليها هو مما يناسب المقام الحالى .. أما الأبعاد التى رأينا انتخابها كمحكات معقولة فهى الأبعاد النفسية التالية :

١ ــ الأصالة .



٢ ــ المرونة .

٣ ــ الطلاقة .

٤ ــ مواصلة الإتجاه .

٥ ــ التشكيل والزخرفة .

ويمكن لنا ملاحظة أن هذه الأبعاد لا تغطى إلا مساحة ضئيلة من الأساس النفسى الفعال ، والسبب هو أننا لا نهدف إلى استنفاد القصيدة بالتقييم الكلى الشامل ، ولا نهدف كذلك إلى الكشف عن كل الأبعاد النفسية والإجتماعية والجمالية والوجدانية التى سيطرت على المبدع أو سيطر عليها المبدع وهو يعمل . هدفنا كما قلنا هو انتخاب نموذج من الإنتاج الإبداعى ، ونموذج من الأبعاد النفسية التى يمكن أن تظهر بشكل بارز فى العمل الإبداعى .

أما أسلوب التناول فهو يعتمد على ما يلى :

١ ــ متابعة المبدع وهو يتنقل من حركة إلى أخرى على نحو يبدو واضحا فى وحدات القصيدة .

٢ ــ دراسة الصور الشعرية الأصيلة التى وردت فى ثنايا العمل .

٣ ــ إحصاء عدد الصور التى أفرزها الشاعر فى قصيدته وهو ما يعطينا جانب الطلاقة (بأبعاده المختلفة دون أن نحاول تفصيل القول فى تشعبات هذه الطلاقة وأنواعها وهو الأمر الذى يخرج عن هدف الدراسة الحالية ونطاقها (سويف ، ١٩٧٠ ص ٣٤٩ ــ ٣٧٦ )

٤ ــ إحصاء النقلات والتنويعات التى ميزت حركة المبدع وهو يعمل بما يعبر عن مرونة المبدع وخصوبة العمل الإبداعى .

٥ ــ تقييم الأبعاد والقيم الاجتماعية التى تبناها الشاعر وكشفت عن نفسها فى سياق العمل .

٦ ــ الكشف عن الدوافع والقيم الشخصية التى تحكمت فى حركة القصيدة .

٧ ــ متابعة فكرة القصيدة من أولها والوقوف على تدفق المبدع وتغلبه على ما نشأ فى سبيله من عقبات نتيجة رغبته فى التنويع والتوزيع والتخصيب .

٨ ــ محاولة الكشف عن بعض الأبعاد الجمالية فى القصيدة ، وعلى وجه الخصوص ما يتعلق منها بالجانب التشكيلى والتراكيب المفضلة لدى المبدع .

هذا هو المنهج الموضوعى فى دراسة العمل الإبداعى، وهذه هى الخطوط المختارة لدراسة بعض أبعاد هذا العمل ، وهذا هو أسلوبنا فى دراسة تلك الأبعاد .

وفيما يلى تطبيق للمنهج على قصيدة صلاح عبد الصبور «شنق زهران» :

## شـــنق زهـــران

.... وثوى فى جبهة الأرض الضياء
ومشى الحزن إلى الأكواخ ... تنين له ألف ذراع
كل دهليز ذراع
من أذان الظهر حتى الليل ... يالله
فى نصف نهار
كل هذى المحن الصماء فى نصف نهار
مذ تدلى رأس زهران الوديع

* * *

كان زهران غلاما
أمه سمراء .. والأب مولد
وبعينيه وسامة
وعلى الصدغ حمامة

وعلى الزند أبو زيد سلامه
ممسكاً سيفاً ، وتحت الوشم نبش كالكتابه
اسم قريه
« دنشواى »
شب زهران قويا
ونقيا
يطأ الأرض خفيفا
وأليفا
كان ضحاكا ولوعا بالغناء
وسماع الشعر فى ليل الشتاء
ونمت فى قلب زهران ، زُهَيْرَهْ
ساقها خضراءُ من ماء الحياه
تاجها أحمر كالنار التى تصنع قُبْلَه
حينما مر بظهر السوق يوما
ذات يوم ...
مر زهران بظهر السوق يوما
واشترى شالا مُنَمْنَمْ
ومشى يختال عجبا ، مثل تركى معمم

ويجيل الطرف .. ما أحلى الشباب
عندما يصنع حبا
عندما يجهد أن يصطاد قلبا

كان يا ما كان أن زُفَّتْ لزهران جميلهْ
كان يا ما كان أن أنجب زهران غلاما ... وغلاما
كان يا ما كان أن مرت لياليه الطويله
ونمت فى قلب زهران شجيره
ساقها سوداء من طين الحياه
فرعها أحمر كالنار التى تحرق حقلا
عندما مر بظهر السوق يوما

ذات يوم
ورأى النار التى تحرق حقلا
ورأى النار التى تصرع طفلا
كان زهران صديقا للحياه
ورأى النيران تجتاح الحياه
مد زهران إلى الأنجم كفًّا
ودعا يسأل لطفا

ربما ... سورة حقد فى الدماء
ربما استعدى على النار السماء

وضع النطع على السكة والغيلان جاءوا
وأتى السياف مسرور وأعداءُ الحياه
صنعوا الموت لأحباب للحياه
وتدلى رأس زهران الوديع
قريتى من يومها لم تأتدم إلا الدموع
قريتى من يومها تأوى إلى الركن الصديع
قريتى من يومها تخشى الحياة
كان زهران أن صديقا للحياه
مات زهران وعيناه حياه
فلماذا قريتى تخشى الحياه ... ؟

| الأبعاد المقومة | العدد | النسبة المئوية* | تعليقـــات |
|---|---|---|---|
| | | ٪ | |
| عدد سطور القصيدة | ٤٤ | ١٠٠ | |
| عدد مرات التنويع فى الصور | ٢٥ | ٥٧ | تعبر عن عدد الانتقالات من سياق إلى سياق |
| عدد الصور الشعرية الأصلية | ١٢** | ٢٧ | تعبر عن الصور المبتكرة الجديدة الملائمة |
| عدد الصور بوجه عام | ٣٤ | ٧٧ | تعبر عن طلاقة الصور بصرف النظر عن قيمتها |
| البطانات الوجدانية فى القصيدة | ٢٠ | ٤٥ | (تضم دوافع وقيم واتجاهات المبدع تجاه الاشخاص والأحداث) |
| السياقات الإجتماعية | ١٥ | ٣٤ | وتعبر عن التضمنيات ذات الصبغة الإجتماعية فى العمل |
| التراكيب التشكيلية فى العمل | ٤٦ | ١٠٤ | وتعبر عن مرات التشبيه والاستعارة والحركة فى العمل |
| التراكمات التى أسهمت فى مواصلة الإتجاه | ١٦ | ٣٦ | وتعبر عن مواصلة الاتجاه فى القصيدة (مواصلة الخيال) |

* حسبت النسبة المئوية بنسبة عدد مرات ورود المتغير موضوع المقارنة إلى العدد الكلى للسطور.

** استخدمنا طريقة جيلفورد فى حساب قيم الأصالة من حيث هى التفرد والتميز والجدة ، أما إذا استخدمنا طريقة باحث آخر هو سارانوف ميدنيك فى الربط بين العناصر المتباعدة فسوف نحصل على ١٥ صورة بنسبة ٣٤ ٪ من عدد السطور . وحين نستخدم طريقة شافير فى اعتبار التشبيه والإستعارة هما الأساس فسوف نحصل على حوالى ٣٠ تشبيها بنسبة ٦٨ ٪ وفى رأينا أن طريقة شافير أفضل .

## ● ● مناقشة

### لنبدأ بمواصلة الاتجاه :

تتكون قصيدة شنق زهران من ٤٤ سطرا تقع فى ثمانية أقسام ، كل قسم منها يمثل وحدة فرعية تمهد للوحدة التى بعدها وتمدها بطاقة النمو والاستمرار . ومن المفترض أن كل وحدة تعبر عن حركة لها تكاملها النسبى واستقلالها النوعى ، ولكن من الملاحظ أن هناك رباطا خفيا ما بين هذه الوحدات . فالجزء الأول عبارة عن تمهيد يمكن أن نجد له صدى فى كل الوحدات الفرعية التالية له . ومطلع القصيدة نفسه يلقى إلينا بالانفعال الأساسى الذى أسهم فى تشكيل الحدث «وثوى فى جبهة الأرض الضياء» . لدينا أرض ولدينا ضياء ، ولدينا جبهة لتلك الأرض ، ثم هناك فعل ، والفعل يقوم به ضوء لا حياة فيه ، ولكن الشاعر يبث فيه الحياة . وحين يثوى شئ فهذا يعنى أنه يستقر أو يتوقف عن الحركة بعد أن كان منتشرا . أما جبهة الأرض التى يثوى فيها الضياء فهى لدى عبد الصبور نهاية الحياة . وهى أيضا مبعث الحياة : «مات زهران وعيناه حياة ، فلماذا قريتى تخشى الحياة ؟»

وترتبط هذه الفقرة بالوحدة الثانية .. كان زهران غلاما ، وبعينيه وسامة ، وعلى الصدغ حمامة .. وتحت الوشم نبض كالكتابة ، اسم قرية دنشواى . يقدم لنا الشاعر الإنسان والزمان والمكان ، وبخاصة الخصائص النفسية والصفات الجسمية والرموز الموحية ، بألفاظ نابضة ، على نحو يجعلنا نلامس حواف الكلمات كما ورد لدى جوزيف كونراد .

أما الجزء الثالث فهو يقدم لنا زهران ، وهو يرتبط أيضا بالوحدة الأولى من حيث إن هناك نموا فى اتجاه تكوين الشخصية وفى اتجاه نشأة الحدث . وكل الخصائص التى تقدمها لنا هذه الوحدة مرتبطة بالوحدة الأولى ، بزهران الذى تدلى رأسه وبسبب ذلك انطفأ الضياء وتمدد الحزن ، والضوء لا ينطفئ ، والحزن لا يتمدد ، إلا بسبب كارثة أو انهيار... وهـو ما نجده كرد فعل لاحظناه فى الوحدة الثانية ، كما لاحظناه فى الوحدة الثالثة أيضا ، ومن ناحية أخرى نلاحظ ارتباط الوحدة الأولى أيضا بالوحدة الثالثة ...

### نمو الشخصية ونمو الحدث :

ذلك الفتى المتوثب ذو القلب الأخضر الذى يشتعل فيه الحب وتنمو الزهور .. مازال ينمو لديه الحب ، والحب الواسع للحياة ...

مر زهران بظهر السوق ، وانطفأ الضياء لموته ، وتمدد الحزن فى شوارع القرية لفقدانه ..

مازال زهران ينمو شابا ويحب ، وحبه يدفعه إلى أن يشترى شالا منمنا كرباط يربطه بالحياة ( الفقرة ٥ ) .

وترتبط الفقرة الخامسة أيضا بالفقرة الأولى وما بعدها من فقرات الحزن الذى تمدد لفقد زهران أولا ، ولتيتم أبنائه وثكل زوجته إياه بعد أن أحب وتزوج وأنجب ، وبدأت تنمو فى قلبه بدلا من الزهيرة شجيرة ـ وبدلا من أن تكون ساقها خضراء طرية بدت لنا سمراء قوية وصلبة ، وبدلا من تاج الزهرة الأحمر النارى ، كناية عن العشق والغرام ، أصبحت الشجيرة تحمل فرعا أحمر كالنار التى تحرق .. وهذه مقدمة لفاجعة أو كارثة .

وترتبط الفقرة الخامسة بالفقرة التالية ، مقدمة ونتيجة صوت وصداه ، وعلى الرغم من أن الفقرة الثالثة ترتبط من حيث اتصال الفكرة فإننا نلاحظ مواصلة الصورة ومواصلة الحدث والمواصلة الزمنية .

ثم نتقدم نحو الفقرة الخامسة . ويمر زهران بظهر السوق يوما فى الفقرة السادسة ، وإذا الحدث يكرر نفسه ، فزهران يمر بظهر السوق مرة أخرى ، ولكنها المواجهة الحادة .

والسوق فى قصيدة شنق زهران رمز على النشاط والتفاعل الاجتماعى ؛ السوق مكان المقابلات الهادئة والتراضى ؛ وهو مكان للقاء الأحباب أو إرضاء من نحب بأن نشترى لهم ما يسعدهم ويسعدنا .. هذا ما جاء فى الفقرة الرابعة . فإذا انتقلنا إلى الفقرة الخامسة نجد أن الشاعر قدم لنا صورة عكسية ... المواصلة قائمة والفكرة نامية ، وعلى الرغم من التضاد فى المعنى ، فإن الانقلاب بحكم أنه موصول بما سبق وبعد أربعة عشر سطرا نجد أنه يذكرنا مرة أخرى ، فيمر بظهر السوق يوما .. ورأى النار التى تحرق حقلا بعد أن كان قد مر بظهر السوق ذات يوم من أيام ما بعد الصبا وقدوم الشباب واشتعال القلب بالحب .

ماذا نرى فى السوق فى المرة التالية ؟ النار التى تحرق حقلا ؛ النار التى تصرع طفلا ... ويعود الشاعر فيذكرنا بحب الحياة فنستعيدها معه حين نقرأ فى الفقرة الثالثة «كان ضحاكا ولوعا بالغناء ، وسماع الشعر فى ليل الشتاء ، ونمت فى قلب زهران زهيرة ، ساقها أخضر من ماء الحياة . كان زهران صديقا للحياة ، ورأى النار التى تجتاح الحياة » .

ثم فى الفقرة السابعة نصل إلى قمة المأساة .

زهران المحب للحياة وابصاره للنيران ، والذى يدعو السماء .
وتدلى رأس زهران الوديع ..

وهذا يعود بنا مرة أخرى إلى الفقرة الأولى ، التى نقرأ فى نهايتها «وتدلى رأس زهران الوديع » . ونهاية الفقرة الأولى هى نفسها نهاية الفقرة السابعة .

أما الفقرة الثامنة كلها فهى تأكيد لما ورد فى الفقرة الأولى وتذكير بما ورد فى الفقرات التى تلتها .

**إن هذه الحركة النفسية المتصاعدة على الرغم من الاستقلال النسبى للفقرات ، وعلى الرغم من المقدمات التى يمكن أن تسلم إلى نتائج أخرى غير ما قدمها الشاعر ، هى نفسها التى اسلمت إلى نتائج شكلت تماسك العمل ..**

وإذا كنا قد تتبعنا الشاعر فى حركته النفسية فنحن نعلم أن هذه الحركة كانت توازيها حركة نفسية أخرى ومعاناة . فالحكاية من الحكايات المتداولة المعروفة لكل منا ؛ ولكى يصوغ منها الشاعر موضوعا فنيا كان عليه أن يبثها صورا غير عادية وتضمينات مبتكرة ؛ وهذا ما يمكن العثور عليه كما سبق فى ذلك التقابل الثانى : تدلى رأس زهران ، ومروره بظهر السوق ، وفى نمو زهيرة ونمو شجيرة ، وفى نمو تاج الزهيرة الأحمر مقابلا لنمو فرع الحياة الأحمر ، ثم فى ذلك التاج الذى يصنع قبلة بفرع الشجيرة الأحمر كالنار التى تشعل حقلا .

وعلى نفس الأساس يمكن أن نعثر على عدد من التقابلات التى تؤكد لنا حب الحياة ؛ وهو هذا الخيط الذى يربط ما بين أجزاء القصيدة وإن لم يجئ باللفظ ، فقد كانت المعانى معبرة عنه بشكل صريح ..

**إن مواصلة الإتجاهات التى قدمناها ، متابعين من خلالها حركة الشاعر ، هى مما ينتمى إلى المواصلة الذهنية والخيالية والزمنية (التاريخية) والوجدانية . أما المواصلة الفيزيقية فهذا مما يخص طاقة المبدع على تحمل العناء ومواصلة العمل من فقرة إلى فقرة ، وهو ما ليس بحاجة إلى أن يكشف عن وجهه أو يبين عن وجوده فى مضمون العمل الشعرى أو نصه ، إنه مستشف من كون العمل قد أنجز وقدم إلينا على الصورة التى قرأناه فيها ..**

*** المرونة والطلاقة والأصالة :**

يقدم الجدول السابق تحليلا كميا للتضمينات الفكرية والوجدانية والاجتماعية فى قصيدة شنق زهران ويمكن ملاحظة أن الشاعر قدم فى الأربعة والأربعين سطرا ٣٤ صورة كل منها مستقل عن الصور الأخرى . صحيح أن طلاقة الأفكار أكبر من طلاقة الصور ؛ والسبب فى ذلك هو أن بعض الأسطر لم تكن تحوى صورة متكاملة ، وربما كان بعضها طيفا لصورة وردت فى السطر الأسبق منه. فمثلا حين يقول : «كان خفيفا وأليفا » فالخفة هنا توحى بصورة للتوثب والحركة ، أما الألفة فهى أقرب إلى أن تكون معنى أو سلوكا إجتماعيا منها صورة يمكن إدراكها بالحس المباشر ؛ **ذلك لأن الخيال ـ فيما يرى بعض الباحثين ـ هو المعالجة الذهنية للصورة .**

والصور الأربع والثلاثون التى قدمها الشاعر صور فيها ما يتصل بصور بعدها أو قبلها ومنها صور مستقلة تماما . والفرق بين الصور المترابطة والصور المستقلة يضع أيدينا على حقيقة أخرى فى قصيدة شنق

زهران ، هى المرونة . **والمرونة هى إحدى القدرات الإبداعية التى كشفت عنها الدراسات النفسية الحديثة ، وحين نتناولها فى الأعمال الأدبية ، فإننا ننقل استعمالها من كونها وصفا للمبدع إلى كونها إحدى خصائص العمل الفنى أو العائد الإبداعى ، وهى تعنى الانتقال من فكرة إلى أخرى ، وعدم الاستمرار فى اجترار الفكرة السابقة** ، وهى إن دلت على شئ فإنما تدل على مرونة التفكير وخصوبة زوايا الرؤية وتنوعها وبطبيعة الحال فإنه من المتوقع أن يقل عدد الصور المستقلة عن عدد الصور الطليقة ، ولكن الفرق هنا بين الصور المتكاملة والصور الطليقة ليس فرقا كبيرا ؛ فنحن أمام خمس وعشرين صورة مستقلة ، فى مقابل أربع وثلاثين صورة طليقة ، وهى نسبة تصل إلى ٧٣ ٪ .

وحين ننتقل إلى بعد آخر من أبعاد العمل الإبداعى وهو المتعلق بالصور الأصيلة التى قدمها الشاعر نلاحظ أنها تصل إلى اثنتى عشرة صورة أصيلة .

والأصالة التى نتحدث عنها فى السياق الحالى تعنى التفرد وعدم التكرار والملائمة لمقتضى السياق . وهى تتمثل فى اثنتى عشرة صورة شعرية بنسبة ٢٧ ٪ من عدد أسطر القصيدة . وليس من المتوقع بالطبع أن يمثل كل سطر نقلة ذهنية ؛ فإن ترابط السياق يحتم على الشاعر أن يستمر فى شرح الموضع وتقديم مزيد من التفاصيل .

أما إذا تناولناها على النحو الذى شرحها به شافير Schaffer من حيث هى أصالة التشبيه والاستعارة فإننا نجد أن نسبتها إلى عدد الأسطر تزيد عن النسبة التى قدمناها هنا . وهى فى الواقع تصل إلى حوالى ثلاثين تشبيها أصيلا .. أما إذا أخذنا الأصالة بمعنى الربط بين التباعدات ، على طريقة سارنوف ميدنيك ، فإننا نجد أن النسبة تصل إلى حوالى خمس عشرة صورة أصيلة ..

ومن رأينا أن طريقة شافير أفضل من حيث إنها تستخدم للأصالة مقياسا أقرب ما يكون إلى طبيعة الشعر Schaffer, 1975

*** التراكيب التشكيلية :**

أشرنا إلى وجود ست وأربعين تركيبة تشكيلية تتضمن الاستعارات والتشبيهات والحركات داخل سطور القصيدة بما يعبر فى مجموعه عن محاولات الشاعر لإضفاء الجمال على عمله ، على نحو ما يشير إلى ذلك الجرجانى . وتلك التراكيب التشكيلية مما ينتمى إلى البعد الجمالى من أبعاد الأساس النفسى الفعال .

ومن الواضح أن التراكيب التشكيلية تزيد عن عدد أسطر القصيدة ؛ والسبب فى ذلك أن هناك من السطور ما يحمل أكثر من حركة أو استعارة أو تشبيه .

*** التضمينات والسياقات الاجتماعية :**

وعددها خمسة عشر سياقا وتضمينا . والشاعر هنا يقدم لنا الجماعة التى ينتمى إليها زهران كما يقدم لنا حركة تلك الجماعة ومعاملاتها بما يؤكد لنا معنى حب الحياة من ناحية ، والوقوف فى وجه الحياة من قبل أعداء الحياة ، من ناحية أخرى .

وهذه التضمينات لها وظيفة أساسية فى بناء القصيدة ، فقد استعان بها الشاعر ليس فحسب من أجل الانحياز إلى جماعة أو طبقة أو فئة اجتماعية ، ولكن لأن بنية القصيدة ومنطقها يتعامل مباشرة مع حركة اجتماعية ..

*** البطانات الوجدانية فى القصيدة :**

وغير خاف بالطبع أن الشاعر يكشف لنا عن عواطفه تجاه زهران منذ البداية ، «وثوى فى جبهة الأرض الضياء» ، كما أن مجموعة الصور المشرقة التى يقدمها لنا فى حركة زهران فى السوق ومع من أحبها وتجاه أولاده وحبه للشعر وحبه للحياة .. إلخ كل ذلك أتاح له أن يبرز بقوة من خلال نمو العمل الفنى .

والبطانة الوجدانية للقصيدة تلعب دورا جوهريا ليس فى إغراء مشاعرنا للانضمام إلى صف الشاعر فحسب ولكن كذلك فى بناء ووحدة القصيدة .

وبعد : فإننا وإن قمنا بدراسة تشريحية للعناصر الإبداعية فى القصيدة ، فقد كان هدفنا الأساسى هو إبراز أن كل تلك العناصر قد تضافرت لتحقيق الوحدة والتماسك والحياة لقصيدة شنق زهران ، وهو ما يدل على متانة الأساس النفسى الفعال الذى حرك الشاعر لكتابة قصيدته .

ومن المناقشة السابقة يمكن ملاحظة أنه قد تم الجمع ما بين المرونة والطلاقة والأصالة فى فئة واحدة ، وذلك لاحساسنا بأن هذه الأبعاد الابداعية الثلاثة تتعامل مع الفكرة أو الصورة الواحدة من عدد من الزوايا : فهل الصورة طريفة (أصالة) ؟ وهل هى اضافة لما تم ابداعه من قبل من صور (طلاقة) ؟ وهى نقلة أخرى وتنويع جديد على ما كان قائما من قبل من صور (مرونة) ؟ . والأوجه الثلاثة للابداع مما قدمه جيلفورد كخصائص للعقل البشرى المبدع . ونحن حين ننتقل بهذه الخصائص لتكون خاصيات للاستجابة الصادرة عن العقل (القصيدة الشعرية) فنحن نمضى فى نفس الطريق الذى اختطه من قبل جيلفورد ، حين صمم مقاييسه ومحكاته التى أراد بها قياس الاستعدادات المكونة للعقل البشرى .

وقد اتضح من خلال المناقشة أن هذه الأبعاد ذات حساسية معقولة كمحكات، بما يسمح باستخدامها كمقاييس ومعايير لتقويم الخصائص الابداعية فى العمل الفنى ، مع أيماننا بوجود محكات أخرى

قد يتاح لنا أو لغيرنا من الباحثين استكشافها وتطبيقها فى دراسات تالية .

أما فيما يتعلق بمواصلة الاتجاه كبعد إبداعى فقد حاولنا أن نوظفه كمحك لتقويم العمل الفنى داخل بناء القصيدة نفسه ، حيث أن الصور التى بثها المبدع فى عمله ، يمكن أن تكون ذات خصائص إجتماعية ووجدانية وتاريخية (تسلسل زمنى) . ومواصلة الاتجاه ، كبعد سيكولوجى ، هو فى الاساس محور يخص حركة المبدع خلال أدائه لعمل من الأعمال ، ولكن هذه الحركة تجد طريقها كما رأينا فى صلب أى نتاج يسفر عنه نشاط الإنسان عموما والمبدع على وجه الخصوص .

وقد رأينا أن الخيوط تمتد من أول قصيد شنق زهران إلى نهايتها ، وهى خيوط وان بدا أنها تقطعت فى بعض الأحيان إلا أننا كنا نفاجأ فى القصيدة بأنها تظهر مرة أخرى من حيث لم نتوقع لها الظهور ، بل تظهر من خلال شبكة من الصور الموحية بما يجعل لها خاصية الاثارة والادهاش ، وهى إحدى الخاصيات الضرورية لكى يكون العمل الفنى مستحوذا على خصائص جاذبة للمتذوق ، على نحو ما ذكر لنا روزنبلات وجوزيف كونراد عند حديثهما عن خصائص اللغة التى يستخدمها المبدعون .

ويرتبط بعد مواصلة الإتجاه بالأبعاد الابداعية الثلاثة (المرونة والأصالة والطلاقة) برباط قوى ، حيث أن المواصلة تقتضى المضى قدما إلى الأمام باستخدام عناصر كثيرة (طلاقة) كما أنها تحاول أن تتقدم بشكل منطق ، على الرغم مما يقتضيه بعد المرونة من تنويع وتنقلات وعدم التصلب إزاء صورة واحدة أو الوقوع فى أسر التحجر الذهنى . أما الأصالة فبحكم أنها تقتضى من المبدع تقديم صورة طريفة غير مكررة ، فإنها دعوة صريحة للمبدع لكى ينبو على المألوف ويتخطى المعتاد ، مما يجعل مهمة المواصلة صعبة ومريرة إذا كان على المبدع أن يقدم لنا أنتاجا إبداعيا .

من هنا كانت العلاقة الوثيقة بين هذه الأبعاد الثلاثة وبعد مواصلة الإتجاه ، وهو ما يؤدى فى النهاية إلى أن يقدم لنا المبدع ، من خلال رحلة عذابه ، هذا البناء الفنى المنمنم المنوع الأصيل ، المتلاحم فى سياقه أو فى معانيه .

أما الأبعاد التشكيلية فى العمل فعلى الرغم من أنها قد لا تبدو ذات علاقة مباشرة بأبعاد المرونة والأصالة والطلاقة والمواصلة ، فمن الضرورى أن نتذكر أننا بازاء عمل فنى واحد ذى بنية واحدة ، وإذا كنا ننظر إليه من أكثر من زاوية فهذا لا يعنى أننا ننظر إلى أشياء متباينة ذات وحدات مستقلة بعضها عن البعض الأخر .

والخصائص الجمالية (التشكيلية) للعمل لا يمكن لها أن تنفصل عن الصورة الشعرية المبدعة ، وإلا لما كانت فنا ، لأن ما يميز الفن عن الفكر الخالص هو تلك الأبعاد الجمالية (التشكيلية) . ولقد كانت الخصائص الجمالية فى قصيدة شنق زهران مباطنة وموازية تماما لأفكار القصيدة ، وهو ما ظهر أيضا أنه وثيق الصلة بالبطانة الوجدانية لكل صورة من صور العمل الإبداعى .

ونستطيع أن نقول بايجاز أن جميع الأبعاد الابداعية والجمالية التى حاولنا استكشافها فى قصيدة شنق زهران لم يكن لأى منها خصائص مستقلة ، ينفرد بها ، بعيدا عن الأبعاد الأخرى ، الأمر الذى أدى فى النهاية إلى أن تجئ كل الأبعاد ذات تماسك وإلتحام حتى لنعثر فى السطر الشعرى الواحد على الأصالة والتشكيل والتراكم المؤدى إلى مزيد من تماسك البنية ، واللفتة المغايرة لما ورد فى الاسطر السابقة ، والاضافة الجديدة الموظفة توظيفا فنيا يخدم ما قبلها ويؤدى بشكل طبيعى لما بعدها .

وعلى الرغم من أن كل هذه الخصائص قد لا تكشف لنا عن كل جماليات قصيدة «شنق زهران» إلا أنها خطوة على الطريق .

ولسنا بحاجة هنا إلى الإشارة إلى أن أسلوبنا فى التقويم ، وإن كان يبدو موضوعيا إلى درجة معقولة ، فإن الأمانة تقتضينا الإشارة إلى أنه إذا قام شخص آخر بعمل تقويم باستخدام منهجنا فقد يصل إلى نتائج مختلفة إلى حد ما ، ولكن الفروق لن تكون ، على أى حال ، كبيرة ، حيث إن الخلاف لن يحدث إلا بالنسبة لعدد محدود من الاسطر نتلاق ويمكن بقدر من الجهد ، عند الاتفاق على مبادئ التقويم ، أن نتلاقى تلك الفروق ..

**وعلى أى الأحوال فإن هذه الطريقة فى معالجة النصوص الأدبية مازالت فى مهدها تحبو . وإذا كنا قد جرؤنا على شق طريق فى أرض مازالت غير ممهدة ، فما ذلك إلا لأننا رأينا أنه قد آن الأوان بعد طول البحث فى القواعد والأصول والتنظير ، قد آن الأوان لأن نختبر نظرياتنا ونتائجنا الأساسية على محك التطبيق ..**

## ● هوامش البحث


اسماعيل ، سعيد (١٩٧٩) **الكتاب السنوى الخامس للتربية وعلم النفس** ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة

جيد ، اندريه (١٩٦٦) بول فاليرى فى : **الرؤيا الابداعية** : ساكل ابلوك وهيرمان سالنجر . نهضة مصر . القاهرة .

حنورة ، مصرى (١٩٨٠) **الاسس النفسية للابداع الفنى فى المسرحية** ، دار المعارف ، القاهرة .

(١٩٧٩) **الاسس النفسية للأبداع الفنى فى الرواية** ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة .

(١٩٧٩ ب) **الاساس النفسى** الفعال وسيكولوجية الابداع الفنى عند الممثل (فى اسماعيل ١٩٧٩)

سويف ، مصطفى (١٩٧٠ ، ١٩٥٩) **الاسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة** ، دار المعارف القاهرة .

سمعان ، انجيل (١٩٧١) **نظرية الرواية فى الادب الانجليزى الحديث** ، الهيئة المصرية للتأليف ، القاهرة .

كونراد ، جوزيف (١٩٧١) هدف الفن الروائى فى (سمعان : ١٩٧١) .

**لسان العرب** (١٩٧٩) ج ٣ ، دار المعارف ، القاهرة .

**معجم الفاظ القرآن الكريم** (د . ت) ج ١ الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة .

هلال ، محمد غنيمى (١٩٧٣) **النقد الأدبى الحديث** ، دار العودة ، بيروت .

Arnheim, K. (1962) **Picassos Guirnica,** Faber & Faber, London.

Barron, F. (1966a) **Creativity and personal Freedom:** Vannostrand New York.

(1968b) Create to be Free (in: Barron, 1968).

(1961) Creative vision and Expression in writing and painting: **in coference on the creative person,** California University.

Ghisellin, B. (1952) **The Creative process,** Amentor Book, New York.

Guilford, F.P. (1971) **Structure of Human Intelligenece,** McGraw Hill, London.

Kessel, (1972) Imagery, ameasurement of mind rediscovered, **Brit. J. Psychol.,** 632, 148.

Katena, J. (1975a) Original verbal Imagery, (memeographed).

(1975b) Creative Imagination Imagery and analogy, **Giffen child Quarter** (memeographed).

(1973) Creativity: concept and challenge, **Educ. Trend,** 8, 1, pp. 7-18

Patrick, K. (1941) The relation of whole and part in creative thought Amer. J. psycho. L IV. I.

Richardson, A. (1969) **Mental Imagery,** Routledge and Kegan, London.

Rogers, K. (1972) Towards a theory of creativity (In vernon, p. creative. penguin Books).

Rosenblatt, L. (1970 **Literature as Exploration,** Heineman, London.

Schoffer, C.E. (1975) The Importance of measuring metaphorical thinking, **Gif. Chil. Quart.** 19, 2, 140.

Stein, M, (1974) **Stimulating Creativity, 1** Academic press, New York.

(1975) **Stimulating creativity 2,** Academic press, New York

Torrance, E.P. (1967) **Guiding Creative Talent,** printice Hall, New Delhi.

Wallas, G. (1927) **Art of Thought,** Harcourt, New York.






# قيمة الإصلاح لدى المبدعين

## ومنافذ إليها في سير بعض الأدباء

الدكتور محيي الدين أحمد حسين

يقول ألفريد نورث هوايتهيد (٣٨) إن الأفكار العظيمة كثيراً ما ترد إلينا في أثواب غريبة . وربما بدا هذا مجسّماً ، إلى حد كبير ، واقع الحال في مجال دراسات الإبداع ؛ فالثلاثون عاماً الماضية قد حفلت بالكثير من الأفكار العظيمة المتعلقة بالظاهرة الإبداعية وجوانبها المختلفة . ومع ذلك ، فلم تكن هذه الأفكار العظيمة بمنأى عن تلك الأثواب الغريبة التي أشار إليها هوايتهيد . بل ربما كان تأثير هذه الغرابة على المتخصصين وغير المتخصصين واضحاً بشكل أخفى أحياناً ما تنطوي عليه الظاهرة وما ورد بشأنها من حقائق ، من دلالة ومعنى عميقين .

وربما تبدت هذه الملاحظة جلية من خلال تبين ما كشفت عنه البحوث المختلفة على مدار الحقبة الزمنية المذكورة من تفرد الشخصية المبدعة وغرابتها ، تلك الغرابة المتعلقة بما تحظى به من قدرات ، وما تتسم به من سمات ، وما تمارسه من سلوك في إبان تفاعلها مع المحيطين من حولها . وحرى بنا أن نشير إلى أن هذه الغرابة وهذا التفرد اللذين كشفت عنهما بحوث الإبداع لا يمكن التقليل من شأنهما بوصفهما ملمحين مميزين لكل من يزاولون الأداء الإبداعي ؛ فقد مكّن كلاهما ، دون ما شك ، من الوقوف على صيغ الظاهرة الإبداعية ومناخها . ولكن من الواضح ، على الرغم من هذا ، أن افتقاد التراث إلى دراسة من شأنها أن تقف على الجانب الذي يضفي دلالة وعمقاً على هذه الغرابة وهذا التفرد ، ألا وهو «قيم المبدعين» ، لم يتح الفرصة للتعرف على الظاهرة في أعماقها ، وجعل المبدعين يبدون كأنهم أصوات ناشزة عن المحيطين بهم . ومن ثم استهدفت الدراسة الحالية الوقوف على إحدى القيم الأساسية لدى هذه الفئة من المتفردين .

وحتى يتسنى الوقوف بوضوح على ما أوجزت التلميح إليه ، وفى الوقت ذاته الوقوف على المرامى المأمولة لما نحن بصدد تناوله ، فإن الأمر يقتضى منا إلقاء نظرة طوبولوجية على خريطة الدراسات الخاصة بالإبداع . وشروعاً فى هذا يمكننا أن نصنف هذه الدراسات استناداً إلى محاور اهتماماتها فى فئات أساسية أربع ، اختصت أولاها بتبين الأبعاد المعرفية للظاهرة الإبداعية ، واختصت ثانيتها بدراسة السمات الشخصية لدى المبدعين ، وتناولت الثالثة الجانب الدافعى من الظاهرة الإبداعية ، وتعاملت الرابعة مع مؤشرات هذه الظاهرة ومحدداتها فى سياق نفسى اجتماعى .

وفيما يتعلق بالفئة الأولى كشف جيلفورد وزملاؤه ، على سبيل المثال ، من خلال عدد كبير من الدراسات (على سبيل المثال ، ١٨ ، ١٩ ) عن وجود بعض قدرات عقلية ممثلة لدعائم التفكير الإبداعى كان أوضحها : الطلاقة الفكرية ، والأصالة ، والمرونة التلقائية ، والحساسية للمشكلات ، ثم أضيفت إليها قدرة أخرى كشف سويف النقاب عنها (٣٣ ) وهى الاحتفاظ بالاتجاه . وقد كشفت هذه الدراسات كذلك ، من خلال استخدام أسلوب التحليل العاملى ، عن استقلال منطقة القدرات الإبداعية فى بناء العقل عن تلك الخاصة بالقدرات الأخرى التقريرية Convergent abilities كالذكاء التحصيلى وما شابهه .

أما فيما يتعلق بالفئة الثانية فقد تبين وجود عدد من السمات الشخصية المرتبطة ، بشكل أو بآخر ، بالأداء الإبداعى ، كانت أوضحها سمات التوتر (٥٤ ) ، والاستقلال (٣٥ ) ، والانفتاح على الخبرة الداخلية والخبرة الخارجية (٣١ ) ، والميل إلى المخاطرة (٢٢ ) ، والميل إلى الانطواء ، وحب الاستطلاع (٣٤ ) ، وتحمل الغموض (١ ) ، وعدم التسلط أو المجاراة ، فضلاً عن بعض السمات الأخرى ، مثل تقبل الذات ، والراديكالية ، والنفور من التقليدية ، والافتراق الاجتماعى Social divergence ، والميل إلى التفرد ، وتاكيد الذات ، والمبادأة .

وفيما يتعلق بالفئة الثالثة ، التى اختصت بالجانب الدافعى ، كشف بارون (١١ ) عن حاجة المبدع إلى نظام يدفع به إلى السعى نحو كل ما هو غير منتظم بُغْيَة إعادة النظام إليه . وكذلك أورد مادى (٢٦ ، ٢٧ ) دافعين آخرين هما الحاجة إلى الجودة ، والحاجة إلى الجدة .. هذا بالإضافة إلى ما أورده باحثون آخرون من دوافع أخرى ، مثل الدافع إلى الإنجاز الذى يكشف عن نفسه فى ظل درجة من المخاطرة المحسوبة (٢٥) ، والاستقلال (٣٠) وحب الاستطلاع (٣٧)

وقد أشار باين (٢٩ ) تعليقاً على طبيعة هذه الدوافع إلى أنها تتشكل لدى المبدعين من خلال مواصفاتهم الخاصة لا من خلال مواصفات المجتمع ومعاييره وقيمه .

وأخيراً فقد اتضح من خلال الفئة الرابعة والأخيرة من الدراسات ما أمكن منه تبين هامشية العلاقة بين المبدعين وأعضاء أسرهم (٤ ) ، وفجاجة تعاملهم مع أقرانهم ، وعدم الامتثال لهم ولأهدافهم (٣٦ ) ، فضلاً عن انحرافهم عن توقعات مدرسيهم (١٥)

**وإزاء هذا تبدو الصورة العامة التى خرجت بها هذه الدراسات بفئاتها الأربع موحية بعدم تطابق بناء الشخصية لدى المبدعين مع صورة التوقعات التى تمليها محددات البيئة الاجتماعية العامة التى ينتمون إليها . وبمعنى آخر نقول : إن الصورة العامة التى توحى بها هذه الدراسات إنما تنطق بضعف التطبيع الاجتماعى لدى المبدعين وابتعادهم عن الشخصية المتوالية للمجتمع الذى ينتمون إليه . وقد بدت هذه الصورة من الوضوح بحيث نطق بها منظور المبدعين عن أنفسهم . ومنظور المنشئين الاجتماعيين عنهم ، على اختلاف هؤلاء المنشئين (٣٥ ، ص ٨٧ )**

ومن ثم يمكن القول بأنه وان أحاطت هذه الصورة بجوانب عدة من البناء الشخصى لدى المبدعين ، فإنها جسمت فى الوقت ذاته ملامح لهم نطقت بتفردهم وغرابتهم ، ولكن دون تقديم معنى أو دلالة لهذه الغرابة وهذا التفرد ؛ الأمر الذى يحول دون الفهم الواضح للظاهرة الإبداعية بوصفها ظاهرة هادفة تنحو نحو التكامل الاجتماعى بالمعنى الذى أوضحته نظرية سويف فى الإبداع .



وقد بدت لنا إمكانية الوقوف على معنى هذه الظاهرة ومراميها ، ومن ثم تبديد غرابة علقت بها وجعلت منها ظاهرة نشوز ، من خلال الامتثال لما أوصى به ألامشا (٩) من ضرورة دراسة قيم المبدعين وأهدافهم ومراميهم . وقد أضفى على هذه الخطوة مزيداً من الشرعية ، ما افترضناه من ضرورة مواكبة التفرد الذى تكشف عنه الشخصية المبدعة ببناء من القيم الخاصة يتماشى مع بنائها الفريد ، وأيضاً إدراكنا لحقيقة أن القيم تقوم بدور موجه للسلوك ، مع إكساب هذا السلوك صفة الاتساق ، وتأثير هذه القيم على اختيار نماذج الوسائل والغايات ، وارتباط أبنية القيم المختلفة ببعض السمات الشخصية الخاصة ، وفاعلية القيم وعلاقاتها الداخلية فى التنبؤ بسلوك الأفراد والجماعات . ومن ثم كان للموضوع الحالى أهميته ، وكان تناوله .

**المعنى الإجرائى لمفهومى «القيم» و «الإبداع» :**

ومن وحى هدفنا هذا تبدو ضرورة المعالجة الإجرائية لمفهومى التناول الحالى : القيم الخاصة للمبدعين، والإبداع ، حتى يتحدد لمسارنا إطاره الإمبريقى .

**تعريف القيم** : وبدءاً بالمفهوم الأول «القيم الخاصة» ، وإدراكاً لغموض يغلف معنى هذا المفهوم ، لم يكن ثمة بد من استعراض ما قدم من تعريفات إجرائية له بدت من منظورنا منضوية فى فئات أربع :

١ ـ تعريفات تتعامل مع القيم من خلال مؤشر الاتجاهات .

٢ ـ تعريفات تتعامل مع القيم من خلال مؤشر الأنشطة السلوكية .

٣ ـ تعريفات تتعامل مع القيم من خلال مؤشرى الاتجاهات والأنشطة السلوكية معاً .

٤ ـ تعريفات تتعامل مع القيم من خلال التصريح المباشر بها مر قِبَل محتضنيها .

وبالنظر فى هذه الفئات الأربع من التعريفات ، واستعراض ما لكل منها من مزايا فى مقابل ما يثور فى مواجهتها من اعتراضات (انظر فى هذا ، ٢) لبيان مدى إمكانية النفاذ فى إطار إحداها إلى مؤشرات موضوعية لهذا المفهوم .. بدا لنا أن منظور معالجة القيم من خلال الاتجاهات مازال منظوراً يفوق بدائله من حيث التمكين من دراسة القيم بطريقة فعالة وإن اقتضى الأمر تقبله فى ظل تبنيه الالتزام بعدد من الاعتبارات الإجرائية التى تمكن من النفاذ المباشر إلى هذه القيم .

**واحتكاماً إلى هذا صيغ تعريفنا للقيم على أنها :**

**مفاهيم تختص بغايات يسعى إليها الفرد بوصفها غايات جديرة بالرغبة فيها ، سواء أكانت هذه الغايات تطلب لذاتها أو لغايات أخرى أبعد منها . وتتأتى هذه المفاهيم من خلال تفاعل ديناميكى بين الفرد بمحدداته الخاصة وبين نوع معين من أنواع الخبرة . وتتكشف دالات هذه القيم فيما تمليه على محتضنيها من اختيار لتوجه معين فى الحياة ، بكل عناصره المختلفة ، من بين توجهات أخرى متاحة ، هو التوجه الذى يراه المرء جديراً بتوظيف إمكاناته المعرفية والوجدانية والسلوكية .**

والقيم بحكم هذا التعريف تتحدد لنا إجرائيا على النحو التالى :

١ ـ اختيار أهداف معينة فى الحياة ، ووسائل معينة لتحقيق هذه الأهداف .

٢ ـ وجود اتجاهات إيجابية حيال بعض المواقف والأشياء والأشخاص ، وأخرى سلبية حيال بعضها الآخر .

٣ ـ الحكم سلباً أو إيجاباً على مظاهر معينة من الخبرة وما تستند إليه من مبررات بقدر ما آلت إليه أو تؤول إليه من إمكانية تحقيق القيم المحتضنة أو عدم تحقيقها .

٤ ـ التعبير عن المظاهر السابقة فى ظل بدائل متعددة متاحه تتضمن ، فى نطاق ما تتضمن ، ما يسير فى اتجاه القيّمة موضع الاهتمام ، وما قد يتصارع معها ، حتى يمكن الكشف عن الخاصية الانتقائية التى يستوعبها مفهوم القيم .

٥ ـ إقران البديل المختار بإحدى صور التعبير الوجوبى أو الحسم الواضح حتى تتكشف خاصية الالتزام فيما اختير من بديل معين ، ومن ثم التمييز بين اختيار له هذا المعنى واختيار آخر تمليه مواقف عارضة ، أو اهتمامات عابرة ، أو محددات سريعة الزوال ، أو ظروف التعامل مع مقتضيات عامة لا تلق من الفرد قبولاً إلا من حيث يقتضيه منطق التوافق والمجاراة .

٦ ـ كشف القيم عن نفسها فى شكل درجات مختلفة بين الأفراد بقدر احتكامهم إليها فى المواقف المختلفة من الحياة ؛ وبمعنى آخر من حيث تشكيلها لأكبر عدد ممكن من الاتجاهات العميقة فى مسار القيمة ، وكشفها عن تغيرها بقدر ازدياد إمكانية الاحتكام هذه أوتقلصها ، ومن ثم ازدياد هذه الإمكانية بالنسبة لقيم أخرى أو نقصانها .

٧ ـ إنه بحكم هذا المعنى الأخير تحتل القيم ذات الأهمية بالنسبة للفرد أعلى مواضع نسقه القيمى ، وتحتل القيم الأخرى الأقل أهمية مواضع أدنى فى هذا النسق .

٨ ـ إنه بحكم تعريفنا للقيم على أنها نواتج أنواع من التفاعل الديناميكى بين الأفراد وبين أنواع معينة من الخبرة ، فإنه يمكن أن نتوقع من بعض القيم أن تحتل مواقع مهمة فى نسق بعض الأشخاص بحكم ما

لهم من محددات خاصة بوصفهم أفرادا ، وما يحيط بهم من متغيرات فى إطار اجتماعى معين . وهذه القيم هى التى يطلق عليها اسم «القيم الخاصة » .

**تعريف الإبداع** : أما فيما يختص بتعاملنا الإجرائى مع ظاهرة الإبداع ، فقد تحددت صيغته لدينا فى هذا المقام من خلال استعراض ما طرح من تعريفات مختلفة وأساسية له ، تبين لنا إمكانية انضوائها أيضاً فى فئات أربع :

١ ـ تعريفات تركز على العملية الإبداعية ، أو الكيفية التى يبدع بها المبدع عمله .

٢ ـ تعريفات تركز على السمات الشخصية لدى المبدعين ، على افتراض أن هذه السمات ما هى إلا صيغ نفسية يبدع المبدعون أعمالهم فى ظلها .

٣ ـ تعريفات تركز على الإنتاج الإبداعى ، حيث يقف الإنتاج الإبداعى كمحك للإبداع .

٤ ـ تعريفات تركز على الإمكانية الإبداعية كما تتكشف من خلال أداء الاختبارات النفسية التى تنهض بقياس القدرات الإبداعية السابقة الإشارة إليها ، والتى أوضحت البحوث المختلفة تشكيلها لأبعاد هذه الإمكانية .

وقد أفضى استعراضنا لهذه الأنواع المختلفة من التعريفات إلى أن النوع الأول منها ، الذى يركز على العملية الإبداعية إنما يناط به من قِبل محتضنيه التمكن من الوقوف على ديناميكية توظيف المبدع لإمكاناته عندما تتعامل هذه الإمكانات مع مشكلة معينة أو موضوع ما ، وليس الوقوف على هذه الإمكانات من حيث انتظامها فى شكل درجات تقوم بين الأفراد .

وكذلك فإن النوع الثانى منها ، وإن مكّن من فهم الصيغة النفسية التى تتولد فى إطارها إمكانية الفرد الإبداعية ، لا يتسنى معه تعامل مباشر مع الإمكانية الإبداعية وما تجسمه من أبعاد خاصة بها .

أما النوع الثالث فقد وجدناه مواجهاً بمعوقات ومحاذير تعكسها متغيرات حضارية واجتماعية ومنهجية ، تجعل من تبنيه أمراً محفوفاً بصعاب عدة ، من أهمها صعوبة وضع النواتج الإبداعية على متصل متدرج نقارن من خلاله بين ناتج وآخر من حيث الجودة والأهمية .

وإزاء هذا رئى التعامل مع الظاهرة الإبداعية من منظور أداء الاختبارات السيكولوجية ، نظراً لما يكشف عنه هذا النوع من الأداء من امكانات الأفراد وما ينشأ بينهم من فروق فردية ، ونظراً لما كشفت عنه البحوث المختلفة ـ العالمية والمحلية ـ من صلاحية لهذا المؤشر ، وما استبان منها من انتظام القدرات التى يجسمها هذا الأداء فى شكل توزيع اعتدالى بين الأشخاص ، وما أوصت به من وجود معنى واحد للأداء الإبداعى لدى كل من جماهير الأفراد العاديين وذوى الإنجازات الإبداعية على السواء (١٨) .

## سير المبدعين كمنافذ إلى استكشاف قيمهم :

وبهذا التحديد للمفهومين المعنيين : القيم الخاصة والإبداع ، بوصفهما مؤديين إلى الوقوف على ماهية قيم المبدعين الخاصة المفترضة ، وتقدماً إلى استقراء التراث السيكولوجى للظاهره الإبداعية .. بدا للباحث ، مع ذلك ، الافتقار الواضح إلى دراسات تعين بشكل مباشر على الوقوف على هذه القيم الخاصة ، الأمر الذى استوجب أمام هذا الجدب الاعتماد على مصدر آخر تُستوحى من خلاله هويات القيم المعنيَّة . وقد ارتأينا فى الوثائق الشخصية مصدر عون أساسى ، كما اتخذنا من التحليل الكيفى لها أسلوباً للتعامل معها .

وجدير بالذكر أن هذه الوثائق إنما تمثل مصادر عون أساسية لعلماء النفس ، وهم بصدد دراسة ظواهر يخلو المجال بصددها من النتائج الإمبريقية ، وأيضا فإن اختيار الصيغة الكيفية من تحليل المضمون قد يكون فى كثير من الأحيان أسلوباً ملائماً إذا ما كان المراد كما هو الحال فى هذا المقام :

١ ـ الكشف بشكل مسحى عما يمثل أبعاداً لظاهرة معينة ، والتعبير عن هذه الأبعاد توطئة للقيام بدراسات متعمقة ، تكشف بطريقة موضوعية عن مدى صدق ما استشف على المستوى الكيفى .

٢ ـ التعامل ديالكتيكياً مع ما ينضوى فى هذه الوثائق من معلومات ، أو بمعنى آخر التنقل بين ما يمكن استشفافه من معنى فى هذه الوثائق وما يمكن أن يكون معمقاً له من خلال ما يتوافر من إشارات توحى بها بعض البحوث الإمبريقية .

وترسماً لحدود هذا الإطار ، اخترنا تسعة من المبدعين كمحاور للتعامل الاستقرائى مع الوثائق ، وسنشير فى هذا السياق إلى ثلاثة منهم فقط بحكم الاعتبارات التى تملى علينا التعامل مع الأدباء فى هذا المقام الحالى . والأدباء الثلاثة هم : توماس هاردى (٨) ، وجبران خليل جبران (٧) ، وكافكا (٢١) .

هذا وتجدر الإشارة إلى أن اختيارنا لوثائق بذاتها دون غيرها قد أملاه التعامل مع الوثائق التى تنتهج ، إلى حد ما ، إلى جانب سرد الحياة ووصفها ، بعض سبل التحليل والتفسير ، مما يمكن معه الوقوف على ديناميات السلوك والتوجهات ومحدداتها . وهو أمر يبدو ذا أهمية ونحن بصدد الوقوف على دينامية البناء الشخصى للمبدع ومراميه .

## قيمة الإصلاح لدى المبدعين
## من وحى استقراء الوثائق الشخصية
## «إحدى قيم المبدعين الخاصة»

لقد كشف بارون (١٢ ، ١٣ ، ١٤) من خلال دراسته لمجموعة من المبدعين ، اشتملوا فيا اشتملوا على روائيين ، عن تفضيل هؤلاء للأشكال المعقدة على الأشكال البسيطة . ويثير بارون ، نتيجة لذلك ، افتراض وجود حاجة قوية لدى المبدع إلى إحراز النظام ، مرشداً فى هذا بمتضمنات ودلالات بعيدة المدى .

هذا وقد أشار بارون (١٤) ، وهو بصدد مناقشته لما حصل عليه من نتائج خاصة بالروائيين ، إلى ما أسماه بانفتاح المبدع على الخبرة غير العقلانية . وقد استندت إشارته هذه إلى ما ذكره هؤلاء الكتاب من استغراق فى أنشطة العمليات التى تتدرج صورتها من الأحلام إلى الرؤى الترانسندنتالية .

ويعن للمرء ، وهو بصدد مطالعته لما يكشف عنه بارون من نتائج ، أن يتساءل عن مدى دلالة ما توحى به وعمقه ، أو ـ بمعنى آخر ـ إلى أى حد يمكن النفاذ من خلال هذه النتائج إلى استنتاجات تتعلق بسيكولوجية المبدع من حيث هو مبدع ، أو إلى استنتاجات أخرى تتعلق بمرامى العمل وديناميانه . ويبدو من خلال ما يطرحه بارون من تفسيرات أن منظوره فى النتائج قد تحدد فقط على أساس أن الحاجة إلى النظام واحدة من دوافع المبدعين المهمة ، دون أن يضمّن فى منظوره ما يمكن أن يوحى بدلالات هذا الدافع وانعكاساته على العمل الإبداعى ومراميه .

**ومع ذلك ، فربما بدا بالإمكان استشفاف المعنى الكامن فى نتائج بارون إذا ما أمكن التقدم بهذه النتائج إلى الإطار الذى صاغه سويف لنظريته فى العملية الإبداعية (٥) ؛ فقد صيغت هذه النظرية فى إطار علاقة المبدع بمجتمعه ؛ أو ـ بمعنى آخر ـ فى إطار العلاقة بين الأنا والنحن ، التى تسعى فيها الأولى دائماً إلى أن يكون بينها وبين الأخيرة نوع ما من التكامل ؛ ذلك التكامل الذى يتهدده الصدع عندما تشعر الأنا بعجزها عن إشباع بعض حاجاتها داخل النحن ، أو عند إحساسها بجوانب فى الواقع لا ترتضيها .. وحينئذ تتحول النحن إلى حالة تصبح فيها «أنا والآخرين» بعد أن كانت كلتاهما تشكل وحدة واحدة قوامها التكامل .**

ويحدد سويف بداية العملية الإبداعية فى شعور المبدع بالاختلال بين أناه والآخرين ، أو ـ بمعنى آخر ـ إحساسه بفقدان التكامل مع النحن ، الأمر الذى يدفع به إلى حالة من التوترالعام ويحاول التغلب عليها من خلال سعيه إلى استعادة «النحن» المفقودة . والمبدع فى سعيه هذا إنما يختط طريقاً متميزاً وهو تغيير المسالك والحواجز بشكل تكتسب من خلاله الأشياء والمواقف دلالات جديدة .. كل هذا لكى يتسنى له فى النهاية استعادة «النحن» من خلال جذب الآخرين إلى عالمه وليس الانتظام فى عالمهم ، أو ـ بمعنى آخر ـ أن يطابق فى النهاية بين أهدافهم وأهدافه الجديدة . وبهذا المعنى تتحدد مرامى العمل الإبداعى ، فى منظور سويف ، بوصفه محاولة هادفة ، يتحقق من خلالها التكامل بين المبدع والآخرين فى إطار جديد يرتضيه الأول .

وتنطوى هذه النظرية فى الحقيقة على إمكانات غير محدودة ولعل إحداها إمكانية استيعابها لنتائج بارون ، مضيفة إليها ما صعب على بارون نفسه أن يضيفه لكى تكتسب نتائجه دلالة وعمقاً . ذلك أن توجه المبدعين إلى الأشكال المعقدة ، الذى أوحى إلى بارون بما أسماه «الحاجة إلى النظام» ، تلك التى يرمى المبدع من خلالها إلى إعادة النظام ، ما هو إلا تعبير عن صورة التكامل التى يسعى إليها المبدع ؛ وهى الصورة التى يرمى من خلالها إلى تكوين إطار يرتضيه للتلاقى بينه وبين الآخرين ، ألا وهو إطار النظام .

وبإدراك هذا الانضواء لنتائج بارون فى إطار نظرية سويف فى الإبداع ، وبتمثل المنظور الأساسى لهذه النظرية فى العملية الإبداعية وديناميانها على أنها عملية تستند إلى أعمق مكونات الشخصية وأشدها نزوعاً إلى الاتزان وهى القيم ، وكذلك بتمثل ما يطرحه سويف فى نظريته عن مرامى العملية الإبداعية بوصفها عملية يقصد بها تحقيق التكامل مع «النحن» فى صورة يتحقق من خلالها إضفاء معان ودلالات جديدة على إطار التلاقى مع هذه النحن ـ بإدراك ذلك كله يتسنى افتراض قيمة أساسية للمبدعين يمكن تسميتها بقيمة الإصلاح .

**إن وجود مثل هذه القيمة فى بناء المبدعين القيمى يفسر الشعور دوماً بالاختلال بين «الأنا» المبدعة «والنحن» ، مادام عالم «النحن» عالما يوحى دائما بالقابلية للإصلاح لمن بمقدورهم ، بحكم مالهم من قدرات متميزة ، الإحساس بإمكانيات الإصلاح فيا هو قائم . وكذلك فإن افتراض هذه القيمة يفسر أيضاً رفض المبدع تحقيق التكامل مع الآخرين بالصورة التى تحكم معظم الأشخاص ، والتى يطابقون فيها بين أهدافهم وأهداف الآخرين كما هى ؛ فهو يرفض هذا مرتضياً ، فحسب ، صيغة التكامل التى تتطابق فيها أهداف الآخرين مع أهدافه .**

والتساؤل الذى يبقى بعد هذا إنما يختص بمدى القدرة على الكشف عن فاعلية هذه القيمة المفترضة فى حياة الروائيين ومدى وعيهم بها بوصفها محددا لسلوكهم وأهدافهم ؛ فربما كان فى هذه الخطوة ما يمكّن من إضفاء مزيد من الشرعية على صحة افتراض هذا البعد بوصفه بعدا قيميا .

**وبدءاً بتوماس هاردى** ، فإننا نجد أن هذه القيمة متمثلة لديه بشكل واضح ، سواء فى رهافة مشاعره تجاه ما يعن من أحداث ، ورغبته فى

تغيير واقع لم يكن راضياً عنه ، أو فى اتجاهه الإيجابى الذى كانت تترجمه اعماله الأدبية ، التى كانت ترمى إلى خلق صورة أفضل لواقع كان يعايشه ، أو فى إيمانه بالفرد وقدرته على أن يترك بصمات واضحة على عالم يعيش فيه .

فمن حيث إحساسه بالمشكلات تشير إميلى إلى عبارة كتبها هاردى يقول فيها : «كيف يضحك الناس وسط دواعى التعاسة ...»وشبيه بهذا أيضاً قوله :

**«ما كان المرء ليضحك قط لولا أنه نسى موقفه ، او لولا أنه لم يعرف موقفه على الإطلاق .. الضحك معناه العمى – إما عن آفة ، وإما عن اختيار ، وإما عن حادث »** . (ص ١٩٢ )

وفى رد على سؤال وجِّه إليه ، يختص بما إذا كان ينبغى للأدب أن ينال تكريم الدولة أم لا ، قال : **«قد يكون من أدعى الأمور إلى الاغتباط أن تشمل الدولة الأدب برعايتها . لكنى لا أدرى كيف يمكن تنفيذ ذلك على نحو مُرْضٍ ؛ ذلك أن الأقلام فى تحليقاتها إنما تكشف عن أرواح ساخطة على الحياة ، فى حين تميل النظم بطبيعة الحال إلى تشجيع الرضا بالحياة كما هى ...»** (ص ٤٠٥ ) . .

وهذا الإحساس بالمشكلات والانفعال بها يظهر لدى هاردى حتى فى طفولته المبكرة ؛ فما يذكر عنه فى طفولته «أنه كان لدى الصبى سيف خشبى صنعه له أبوه ، فغمسه فى دم خنزير ذبيح وجعل يلوح به وهو يسير فى الحديقة ويصيح : حرية التجارة أو الدم» (ص ٤٦ – ٤٧ ) . وقد كان يعبر بهذا عن مشاركته فى ثورة الاحتجاج على قانون الحبوب .

ويظهر توجه هاردى الإصلاحى أيضاً فيما كان يطرحه على نفسه من تساؤل مفاده كما تقول إميلى : «كيف يحقق غاية ملموسة من جهوده الأدبية ...» (ص ١٥٠ ) ، وفيما كان يعترض به على «إبسن» الذى كان يرى أن المسرح لا ينبغى له أن يهدف إلى التعليم ؛ فكان هاردى يعترض على ذلك بقوله :

**«إن الكاتب مخطئ فى ذلك ، ينبغى أن يعلِّم (المسرح ) ولكن المتعلم ينبغى ألا يلاحظ أنه يتعلم ...»** (ص ٣٧٨ – ٣٧٩ ) .

وتظهر قيمة الإصلاح لديه واضحة أيضاً فى أول قصة كتبها وكان يبغى نشرها (الرجل الفقير والسيدة ) . فهذه القصة ، كما يقول عنها الناشر ، عبارة عن «هجاء مسرحى شامل لطبقة النبلاء والأعيان ومجتمع لندن وحوشية الطبقة الوسطى والمسيحية الحديثة ، واصلاح الكنائس ، والأخلاق السياسية والمنزلية عموماً . وواضح تماماً أن أفكار الكتاب إنما هى أفكار شاب متحمس لإصلاح الكون ....» (ص ١١٣ )

وعن رسالة العمل الأدبى يورد أيضا ما يمكن من خلاله الكشف عن قيمة الإصلاح لديه كما تتمثل فى مواجهة الواقع والتعامل الإيجابى معه بغية تحقيق عالم أفضل .. فهو يقول :

**إذا كان علينا أن نتصدى لعيوب الطبيعة ونضعها صراحة على الورق ، فإين الفن فى كتابة الشعر والرواية ؟ ... وعندى أن الفن إنما يكون فى اتخاذ هذه العيوب أساساً لجمال لم تره الأبصار بعد ...** (ص ١٩٦ ) .

أما فيما يتعلق بقيمة الإصلاح لديه كما تتجسم فى الإيمان بإمكانات الفرد وقدرته على تحقيق المعجزات ، فإنه يوضح ذلك بقوله :

**«إن ما يصنعه الإنسان من أشياء أو يضعه من علامات على مشهد من المشاهد ، لأقوم عشرات المرات مما تصنعه الطبيعة غير الواعية ...»** (ص ١٩٩ )

ويعبر فى موضع آخر عن هذا المعنى أيضاً فى قوله : «إننا (بنى الإنسان ) قد وصلنا إلى درجة من الذكاء لم تخطر ببال الطبيعة حين صاغت قوانينها ؛ ولذا فإن الطبيعة لم تهيئ لهذه القوانين قدراً كافياً من الولاء والطاعة ..» (ص ٢٧٣ ) .

**وكذلك تنطق قيمة الإصلاح عن نفسها لدى جبران خليل جبران** فيما يشعر به من وجود شئ ما بداخله مازال يرنو إلى البزوغ ، قد يتسنى له من خلاله أن يقول كلمته التى يريدها . وهو يعبر عن ذلك فى قوله :

**«... تمر بى ساعات أرى فيها كل ما كتبته حتى الآن فضولاً فى فضول . لكنى أشعر أن فى فمى كلمة لم أنطق بها بعد . ولن يرتاح لى بال حتى أنطق بها ، لعلنى أحاول المستحيل عندما أحاول أن أفرغ زبدة حياتى فى كلمة أو كتاب . لكننى لابد من أن اغمس قلمى فى أعماق الساكنة لتنطق بما فيها ، ولو ببعض ما فيها . وماذا عسانى أن أفعل غير ذلك ؟ ...»** (٧ ، ص ٢٠٧ ) .

**وتنطوى المحادثات التى أجراها جوستاف مع كافكا** (٢١ ) على عنصرين أساسيين يشكلان بعدى قيمة الإصلاح عند الأخير . هذان العنصران هما الإحساس بوطأة المشكلات التى يزخر بها العالم ، وضرورة أن يتحمل كل فرد مسئوليته فى خلق صورة أفضل لهذا العالم .

ويتجلى هذان العنصران لديه فى شعوره الواضح بالمسئولية الشديدة نحو العالم الذى يعيش فيه ؛ فهو يقول معبراً عن هذا :

**«لا يوجد فى العالم ما يسمى بالصدفة .. فالصدفة هنا (يلمس كافكا الجانب الأيسر لجبهته ) . توجد الصدفة فى رؤوسنا فقط ، فى إدراكاتنا المحدودة .. فهى انعكاسات قصور معلوماتنا ، فالكفاح ضد الصدفة هو كفاح ضد أنفسنا »** . (ص ٥٧ )

ويعبر عن هذا فى موضع آخر قائلاً :

**«إذا ما ألقيت حجراً فى نهر فإنه يتأتى من ذلك تتابع من الموجات . ولكن معظم الناس يعيشون دون شعور بالمسئولية التى تمتد خارج نطاقهم . وهذا هو لب الشقاء »** . (ص ٧٦ ) .

وينطق بهذا المعنى أيضاً فى قوله :
**«إنه يمكننى أن أترك كل شئ ورائى إذا ما أمكننى أن أصنع حياة ذات معنى واستقرار وجمال»** . (ص ٢٧) .

وأخيراً فربما أشار الشعار الذى كان يردده ـ مأخوذاً عن أبراهام لنكون ـ إلى ما كان يرى فيه قيمة إصلاحية ، وهو **«ليس هناك شئ مستقر بشكل نهائى إلا إذا استقر فى عدالة»** . (ص ٧٦)

ويبدو من خلال استقراء حياة من أشرنا إليهم أن قيمة الإصلاح كانت محورا دارت حوله أحداث حياتهم ، إلى حد يمكن معه أن نعدها قيمة مهمة بالنسبة إليهم . وقد تجسمت عناصر هذه القيمة لديهم فيما يلى :

١ ـ احساسهم بوطأة المشكلات التى يزخر بها عالم الإنسان ، ورهافتهم الشديدة فى التعامل معها كما لو كانت مسئولية تخليص البشرية منها منوطة بهم وحدهم دون سائر البشر .

٢ ـ إحساسهم بحاجة العالم إلى النظام والمعنى حتى فيما يبدو للآخرين غير مفتقد إليهما . ويعد هذا الإحساس بمثابة الركيزة التى على أساسها تنطلق جهودهم تجاه خلق عالم أفضل .

٣ ـ إيمانهم بإمكانية الفرد ومسئوليته وقَدَرِه فى إضفاء معنى على العالم ، ومن ثم الثقة فى هذا الفرد وفى أحكامه الخاصة ، والشعور بالتعاسة الواضحة إذا لم ينهض هذا الفرد بمسئوليته على النحو المأمول منه .

٤ ـ تعاملهم الإيجابى مع مشكلات العالم وقضاياه من منظور عالمى شامل ، سواء كان هذا التعامل فى صورة أعمال إبداعية يقومون بها أو فى تكوين وجهات نظر شخصية فى هذه القضايا .

إحساسهم بالالتزام العميق تجاه القضايا التى يتبنوها ويدافعون عنها حتى لو كان ذلك على حساب حياتهم من حيث هم بشر .

٦ ـ توجههم الدائم حيال الإصلاح وقضاياه مع التضامن الإيجابى من جانبهم مع ما بذله من جهود رامية إليه .

## التحقق الإمبريقى من وجود قيمة الإصلاح فى بناء المبدعين

**(إجراءات الدراسة)**

**الأدوات المستخدمة :**

**تصميم مقياس لقيمة الإصلاح** : حيث أمكن من خلال استعراض سير بعض المبدعين استشفاف وجود قيمة الإصلاح بوصفها عنصرا أساسيا فى بناء المبدعين الوجدانى ، ونظراً لما أمكن للباحث تبينه من افتقاد أى مقاييس أجنبية أو محلية تتعامل مع هذه القيمة ، قام بتصميم مقياس ينهض بقياس هذه القيمة .

وقد حكم الباحث فى تعامله مع مضامين بنود المقياس ما أمكن الوقوف عليه من عناصر لهذه القيمة من وحى استقراء سير المبدعين المشار إلى بعضهم فى هذا السياق ، كما حكمه أيضاً فى تحديده لشكل صياغة البنود وأسلوبها ما سبق أن ضُمِّن من تعريف للقيم ، وما اصطلحنا عليه بوصفه دالات إجرائية لها .

وقد احتوى المقياس فى صورته النهائية أربعة وخمسين بنداً ، أمكن تبين وفائها بالشروط السيكومترية الضرورية ، كالثبات (إعادة الاختبار) والصدق (الصدق العاملى) . فقد وصل معامل ثبات الاختبار إلى معامل مقداره ٩٢٧ر٠ ، كما كشف التحليل العاملى الذى أجرى على بنود الاختبار عن عدد من العوامل جسمت ما افترض من أبعاد تنتظمها قيمة الإصلاح .

ومن أمثلة البنود التى اشتمل عليها المقياس البند التالى :

ـ تكتسب الحياة معناها من خلال :

ـ توطيد الفرد لعلاقاته مع الآخرين .

ـ محاربة بعض الأفكار السائدة غير المنطقية .

ـ التمتع بما فيها من جوانب سارة .

ويحصل المفحوص على درجة على البند ، إذا اختار البديل الذى يسير فى اتجاه القيمة ، كالبديل الثانى فى المثال الإيضاحى السابق ، ولا يحصل على أية درجة إذا اختار أحد البديلين الآخرين .

## مقاييس الابداع :

تضمنت بطارية الدراسة الحالية إلى جانب مقياس قيمة الإصلاح اثنى عشر اختباراً للإبداع يناط بها قياس خمس قدرات إبداعية وهى : الأصالة ، والطلاقة ، والمرونة ، والحساسية للمشكلات ، والاحتفاظ بالاتجاه . وهذه الاختبارات هى : عناوين القصص (أصالة وطلاقة) ، والاستعمالات (طلاقة ومرونة) ، ورؤية المشكلات (حساسية للمشكلات) ، والالغاز (أصالة) ، والاستعمالات غير المعتادة (مرونة) ، والنظم الاجتماعية (حساسية للمشكلات) ، والنتائج البعيدة (أصالة) ، وتسمية الأشياء (طلاقة ومرونة) ، والأدوات (حساسية للمشكلات) ، والاحتفاظ بالاتجاه «١» شكلى ، والاحتفاظ بالاتجاه «٢» لفظى ، والاحتفاظ بالاتجاه «٣» لفظى . وقد استمدت الاختبارات التسعة الأولى ، المناط بها قياس القدرات الأربع الأول من بطارية جيلفورد للإبداع .. نظرا لما كشفت عنه الدراسات المحلية من صلاحية تطبيق اختبارات هذه البطارية فى البيئة المحلية (٦)

أما الاختبارات الثلاثة الأخيرة فهى التى قام بتصميمها سويف وصفوت فرج .

**عينة الدراسة :**

لقد تمثلت عينة الدراسة فى مجموعة من ٣٧٢ فرداً من طلبة بعض الكليات النظرية ، ثلاث سنوات دراسية : الثانية والثالثة والرابعة . وكان متوسط اعمار هؤلاء الطلاب ٢٢ر٧١ عاماً بانحراف معيارى مقداره ٢ر٨٣ عاماً .

وقد تم تطبيق مقياس قيمة الإصلاح مع مقاييس الابداع على هذه العينة المذكورة حتى يتسنى الوقوف على مدى مواكبة درجات الأفراد على مقاييس الإبداع لدرجاتهم على مقياس قيمة الإصلاح ، وبمعنى آخر ارتباط درجات الأفراد على مقاييس الإبداع بدرجاتهم على مقياس قيمة الاصلاح .

وجدير بالذكر أن التعامل مع هذه الفئة قد أملته الحقيقة التى سبق أن ألمحنا إليها ، ألا وهى انتظام القدرات الإبداعية فى شكل توزيع اعتدالى بين الأشخاص ، وما تنطوى عليه هذه الحقيقة من مسلمة أساسية مفادها وجود معنى واحد للأداء الإبداعى لدى كل من جماهير الأفراد العاديين وذوى الإنجازات الإبداعية على السواء .

**المعالجة الإحصائية :**

تحددت الإجراءات الإحصائية المحققة لأهداف المقام الحالى على النحو التالى :

١ ـ حساب معاملات الارتباط البسيط بين درجات العينة على مقياس قيمة الإصلاح ودرجاتها ، على كل مقياس من مقاييس الإبداع .

٢ ـ تحليل التباين ذى الاتجاه الواحد لدرجات أفراد العينة على مقياس قيمة الإصلاح فى إطار ثلاثة مستويات مختلفة من الأداء على كل اختبار من اختبارات الإبداع . وقد أفضى الأمر من خلال هذه الخطوة إلى خمس عشرة مصفوفة تحليل تباين .

٣ ـ حساب الفروق بين ثلاثة متوسطات للأداء فى كل مصفوفة من مصفوفات تحليل التباين ، حتى يمكن الوقوف على دلالة الفروق بينها وبين بعضها البعض . وجدير بالذكر أن مرادنا من الخطوتين الإحصائيتين الثانية والثالثة هو الكشف عن وجود فروق بين الأفراد الحاصلين على درجات مختلفة على كل مقياس من مقاييس الإبداع ، فى درجاتهم على مقياس قيمة الإصلاح .

## ••نتائج الدراسة

**الارتباط البسيط :**

لقد أمكن من خلال حساب الخطوة الإحصائية الأولى ، المتمثلة فى الوقوف على معامل الارتباط البسيط بين الاداء على اختبارات الإبداع الخمسة عشرة والأداء على مقياس قيمة الإصلاح ، الحصول على الجدول رقم (١) .

ويكشف الجدول (١) عن قيام علاقات دالة إحصائياً بين الأداء على اختبارات الإبداع والأداء على مقياس قيمة الإصلاح فيما وراء ٠١ر٠ ، الأمر الذى يكشف من خلاله انتظام قيمة الإصلاح فى بناء المبدعين النفسى بوصفها صيغة وجدانية أساسية .

**جدول (١)**
**معاملات الارتباط البسيط بين درجات العينة على مقياس الإبداع ودرجاتها على مقياس قيمة الإصلاح**

| مقياس قيمة الإصلاح / مقاييس الإبداع | معامل الارتباط |
|---|---|
| عناوين القصص (طلاقة) | ٠ر٤٤ |
| عناوين القصص (أصالة) | ٠ر٣٧ |
| الاستعمالات (طلاقة) | ٠ر٣١ |
| الاستعمالات (مرونة) | ٠ر٢٩ |
| رؤية المشكلات (حساسية للمشكلات) | ٠ر٠٢ |
| الألغاز (أصالة) | ٠ر٥٤ |
| الاستعمالات غير المعتادة (مرونة) | ٠ر٣٩ |
| النظم الاجتماعية (حساسية للمشكلات) | ٠ر٥٤ |
| النتائج البعيدة (أصالة) | ٠ر٥٠ |
| تسمية الأشياء (طلاقة) | ٠ر٤٧ |
| تسمية الأشياء (مرونة) | ٠ر٢٩ |
| الأدوات (حساسية للمشكلات) | ٠ر٤٩ |
| الاحتفاظ بالاتجاه «١» شكلى . | ٠ر١٥ |
| الاحتفاظ بالاتجاه «٢» لفظى . | ٠ر٢٠ |
| الاحتفاظ بالاتجاه «٣» لفظى . | ٠ر٢٧ |

٠ر١٠٢ دالة عند ٠ر٠٥
٠ر١٣٣ دالة عند ٠ر٠١

جدول (٢)

متوسط درجات أفراد العينة على مقياس قيمة الاصلاح بعد انتظامها
فى إطار ثلاثة مستويات مختلفة من الأداء على كل اختبار من
اختبارات الابداع ، وقيم «   » الممثلة لدلالة الفروق فى الأداء .

| مقياس قيمة الإصلاح | قيمة الإصلاح | | | |
|---|---|---|---|---|
| اختبارات الإبداع | مرتفع | متوسط | منخفض | |
| اختبار عناوين القصص (طلاقة) . | ٢٦ر٨٤ | ٢١ر٧٦ | ١٩ر٥٥ | ٣٦ر١٣ |
| اختبار عناوين القصص (أصالة) . | ٢٥ر٤٧ | ٢٢ر٥٦ | ١٩ر٠٦ | ٢٤ر٨٥ |
| اختبار الاستعمالات (طلاقة) . | ٢٤ر٧٠ | ٢٢ر٥٢ | ٢٠ر٥٢ | ١٠ر٧١ |
| اختبار الاستعمالات (مرونة) . | ٢٤ر٢٧ | ٢٢ر٧١ | ٢٠ر٢٤ | ١٠ر٦٩ |
| اختبار رؤية المشكلات (حساسية للمشكلات) . | ٢٧ر٥٠ | ٢١ر٣٦ | ١٨ر٨١ | ٥٧ر٩٧ |
| اختبار الألغاز (أصالة) . | ٢٦ر٣١ | ٢١ر٩٩ | ١٨ر٤٣ | ٤٤ر٥١ |
| الاستعمالات غير المعتادة (مرونة) . | ٢٦ر٣٣ | ٢١ر٩١ | ١٩ر٩٥ | ٢٥ر١٦ |
| اختبار النظم الإجتماعية احساسية للمشكلات) . | ٢٧ر٥٩ | ٢١ر٠٦ | ١٨ر٨١ | ٦٢ر٣٤ |
| النتائج البعيدة (أصالة) . | ٢٧ر٥١ | ٢٢ر٢١ | ١٩ر١٦ | ٥٣ر٩٩ |
| تسمية الأشياء (طلاقة) . | ٢٦ر٠٤ | ٢١ر٥٧ | ١٩ر٩٦ | ٢٦ر١٨ |
| تسمية الأشياء (مرونة) . | ٢٤ر٩٠ | ٢٢ر٣٥ | ٢٠ر٠٥ | ١٤ر٩١ |
| اختبار الأدوات (حساسية للمشكلات) . | ٢٦ر٦٣ | ٢١ر٩٦ | ١٩ر٣٧ | ٤٠ر٦٧ |
| الاحتفاظ بالاتجاه (١) شكلى . | ٢٢ر٩٠ | ٢٣ر٣٧ | ٢٠ر٣٠ | ٦ر١٨ |
| الاحتفاظ بالاتجاه (٢) لفظى . | ٢٣ر٤٥ | ٢٣ر١١ | ٢٠ر٥٣ | ٦ر٦٣ |
| الاحتفاظ بالاتجاه (٣) لفظى . | ٢٤ر٣٧ | ٢٣ر٠٤ | ٢٠ر٠٥ | ١٤ر٣٣ |

د . ح = ٢ ، ٣٦٩ { ٣ر٠٤ دالة عند ٠ر٠٥ ؛ ٤ر٠٧ دالة عند ٠ر٠١ }

## تحليل التباين :

وإزاء هذه الإشارات التى تبدت من خلال المعالجة الإحصائية الأولى ، التى كشفت عن علاقة واضحة بين الأداء الإبداعى والأداء على مقياس قيمة الإصلاح ، كان من الضرورى أن نتبين ملامح صورة الأداء على مقياس القيم فى ظل مستويات مختلفة من الأداء الإبداعى . ومن ثم قمنا بإجراء تحليل التباين ، حيث تم تصنيف أفراد العينة إلى ثلاثة مستويات من الأداء الإبداعى : مرتفع ومتوسط ومنخفض ، استناداً إلى درجاتهم على كل اختبار من اختبارات الإبداع الخمسة عشر ، ورصد درجاتهم المناظرة على مقياس الإصلاح . وقد تلا ذلك حساب قيم « F » ، التى يناط بها الكشف عن معالم صورة التباين ، والتى يوضحها جدول (٢) .

ويكشف النظر إلى هذا الجدول عن دلالة كل قيم« F » الخمس عشرة (فيما بعد ٠ر٠١ ) الخاصة بالفروق فى درجات العينة على مقياس الإصلاح فى ظل انتظام درجات العينة فى إطار ثلاثة مستويات مختلفة من الأداء الإبداعى استناداً إلى كل اختبار من اختبارات الإبداع الخمسة عشر .

ومن الواضح أن ما توضحه قيم « F » من مؤشرات لا يتسنى الوقوف على اتجاهاتها إلا من خلال تبين قيم «ت» الممثلة لدلالة الفروق بين المتوسطات المختلفة . وعليه فقد تم حساب الفروق بين المتوسطات .

جدول (٣)

قيم «ت» الممثلة لدلالة الفروق بين متوسطات الأداء على مقياس قيمة الإصلاح كما تنتظم فى إطار ثلاثة مستويات مختلفة (مرتفع ومتوسط ومنخفض) من الأداء على كل اختبار من اختبارات الإبداع

| مقياس قيمة الإصلاح / اختبارات الإبداع | ١ ، ٢ | ١ ، ٣ | ٢ ، ٣ |
|---|---|---|---|
| اختبار عناوين القصص (طلاقة). | ٦ر١٠*** | ٠٨ر٣٩*** | ٢ر٨٩ |
| اختبار عناوين القصص (أصالة). | ٣ر٤٩*** | ٠٧ر٠١*** | ٤ر٣٧ |
| اختبار الاستعمالات (طلاقة). | ٢ر٤٠** | ٠٤ر٦٠*** | ٢ر٤٩ |
| اختبار الاستعمالات (مرونة). | ١ر٧٨ | ٠٤ر٥٣*** | ٣ر٠١ |
| اختبار رؤية المشكلات (حساسية للمشكلات). | ٨ر٠٢*** | ١٠ر٤٥*** | ٣ر٤٠ |
| اختبار الألغاز (أصالة). | ٥ر٦٠*** | ٠٩ر٤٠*** | ٤ر٥٢ |
| الاستعمالات غير المعتادة (مرونة). | ٥ر١٠*** | ٠٧ر٠٣*** | ٢ر٥٣ |
| اختبار النظم الإجتماعية (حساسية للمشكلات). | ٨ر٧٢*** | ١٠ر٦١ | ٢ر٩٨ |
| النتائج البعيدة (أصالة). | ٦ر٣٧*** | ١٠ر٣٩ | ٤ر١٥ |
| تسمية الأشياء (طلاقة). | ٥ر٣٦*** | ٠٧ر٠٣ | ٢ر٠٣ |
| تسمية الأشياء (مرونة). | ٢ر٩٨*** | ٠٥ر٤٦ | ٢ر٨٢ |
| اختبار الأدوات (حساسية للمشكلات). | ٥ر٦٢*** | ٠٨ر٩٩ | ٣ر٣٧ |
| الاحتفاظ بالاتجاه (١) شكلى. | ٠ر٥٣ | ٠٣ر٠٩ | ٣ر٠٩ |
| الاحتفاظ بالاتجاه (٢) لفظى. | ٠ر٣٨ | ٠٣ر٢٠ | ٣ر١٣ |
| الاحتفاظ بالاتجاه (٣) لفظى. | ١ر٥٠ | ٠٥ر١٥ | ٣ر٥٩ |

** دالة عند ٠ر٠٢

*** دالة عند ٠ر٠١

ويبين جدول (٣) قيم «ت» الممثلة لدلالة الفروق بين المتوسطات المختلفة الخاصة بالأداء على مقياس الإصلاح فى ظل انتظامها فى إطار الأداء على اختبارات الابداع المختلفة. ويكشف النظر إلى هذا الجدول عن وجود فروق ذات دلالة فى الأداء على مقياس قيمة الإصلاح بين المجموعات الثلاث التى انتظمت العينة بعد تصنيفها إلى مستويات للأداء الإبداعى استناداً إلى درجاتها على الاختبارات الخمسة عشر. وقد كانت هذه الفروق فى الأداء من الكبر بحيث أبانت عن دلالاتها فى إطار المقارنة بين المستويات الثلاثة بعضها مع البعض الآخر: المستوى الأول مقارنا بالمستوى الثانى، والأول بالثالث، والثانى بالثالث، فى صالح الأداء الإبداعى المرتفع.

هذا وتجدر الإشارة إلى أن الفروق كانت أكبر حجماً فى إطار الأداء على اختبار الحساسية للمشكلات منها فى حالة الأداء الإبداعى على الاختبارات الأخرى. وهذه النتيجة تبلور بشكل واضح البعد الأساسى الذى تمثلناه لقيمة الإصلاح، ألا وهو إحساس المبدع بوطأة المشكلات التى يزخر بها عالم الإنسان، ورهافته الشديدة إزاءها.

## ●● مناقشة النتائج وتفسيرها

لقد تمثل الفرض الأساسى الذى استمددناه من استقراء حياة بعض المبدعين، ممن أشرنا إلى ثلاثة منهم فى هذا المقام فى مجال الأدب، فى قيام قيمة الإصلاح بوصفها عنصرا أساسيا فى بناء المبدعين الوجدانى. وقد تسنى لنا من خلال معالجتنا الإمبريقية التحقق من هذا الفرض.

ويبقى لنا بعد هذا أن نتبين:

١ ــ ما تعكسه هذه النتائج من معان ودلالات فيما يختص بسيكولوجية المبدع، وما أشارت إليه بحوث سابقة من نتائج غمضت دلالتها فى حينها، ألا وهى غرابة المبدع وغرابة بنائه النفسى.

٢ ـ الكيفية التى تتخلق بها قيمة الإصلاح هذه فى بناء المبدعين الوجدانى .

وبدءاً بالنقطة الأولى فإنه فى ظل ما انتهينا إليه من وجود هذه القيمة لدى المبدعين بدرجة عالية يفوقون بها من هم أقل منهم إبداعاً ، يصبح من اليسير علينا تفسير ما كشفت عنه البحوث المختلفة من قيام رغبة لدى المبدعين فى التعايش مع التناقض وعدم التأكد (١٧) ، وفى التغلب على طغيان المجهول عن طريق رؤية اللا وضوح فيما يراه الآخرون واضحاً (٣٤ ، ص ٢٨ ـ ٢٩) ، وفى مساءلة الواقع الراهن وعدم الرضا به (٢٣) . وكذلك تفسر هذه النتائج القلق الذى يكشف عنه المبدعون ، والذى يجدون مخرجهم منه من خلال إعادة بناء الواقع وتشكيله لا الهروب منه (٣٨) ، والإيمان بالأفراد وإمكانياتهم وما يرتبط بهذا من محاربة التعصب ، وتبنى المبادئ الديموقراطية ، والاتجاه نحو العالمية Cosmopolitan attitude (٣٢ ، ص ٢٩) ، والشجاعة فى إدراك البون الشاسع بين ما هو كائن حى وما يجب أن يكون (٢٠ ، ص ٣١) ، والحساسية الواضحة لكل ما يبدو غير عادل فى طبيعته ، مع الايمان بشرعية احتكام الفرد إلى داخله (١٠) ، والثورية ورفض ما هو كائن (٢٨) ، فضلاً عن تفسير هذه النتائج لما يكشف عنه المبدعون من سمات ، مثل المخاطرة وعدم المجاراة ، وما إلى ذلك من سمات تبدو غريبة فى السياق الاجتماعى الذى يعيش المبدع فى كنفه .

وتفسير نتائجنا لدينامية البناء النفسى للمبدع أنها تحمل فى طياتها مسلمتين أساسيتين هما :

١ ـ إن الأداء الإبداعى ، من حيث هو أداء يتسم بالنفاذ والتحدى ، لابد أن تحكمه صيغة تيسره ، خصوصا وأن طبيعة هذا الأداء تحتم المفارقة والاختلاف عن الآخرين ، ومن ثم الافتقار إلى الدعم الخارجى فى أغلب الأحوال .

٢ ـ مادام محتماً أن يكون الأداء الإبداعى محكوماً بصيغة تيسره ، فلابد أن يكون لكليهما (الأداء والصيغة الميسرة) مسار واحد ، ينتظمان فيه بشكل تفاعلى ، بحيث يترتب على تفاعلهما أن يعمق أحدهما الآخر . ومدخل هذا المسار هو نمط التنشئة الذى حكم الفرد فى نشأته ، من حيث إبرازه لإمكاناته أو عدم إبرازها ؛ **فالقدرات الإبداعية هى انعكاس جزئى لنمط معين من أنماط التنشئة ، تنمو فى إطاره إمكانية الفرد الإبداعية** . وهذا النمط لابد أن تتولد عنه صيغة معينة اذا ما كان لهذه الإمكانية أن توظف بصورة تنبئ عن مؤشراتها .

وهذا التصور إنما يضفى صفة الدينامية الواجب افتراضها على شكل التفاعل بين القدرات والتوجهات القيمية ؛ فكما تملى هذه القدرات توجهاتها ، تعود هذه التوجهات فتساعد بدورها على إبراز القدرات وتدفع بها نحو المزيد من النماء . ومفاد هذا هو **أننا لا نستطيع أن نتعامل مع الفرد بمنظور انشطارى ، بحيث نفترض صيغة لسلوكه المعرفى مختلفة عن الصيغة التى تحكم توجهاته القيمية ، كأن نتصور على سبيل المثال أن يكون تفكير الفرد محكوماً بالمفارقة والاستقلال ، على حين يجرى تفاعله مع موضوعات الحياة من منظور الامتثال والإذعان ، خصوصا فى ظل انعكاس تأثير أحدهما على الآخر .**

**نمو قيمة الإصلاح :**

أما فيما يختص بالنقطة الثانية المتعلقة بكيفية بروز قيمة الإصلاح فى بناء المبدعين القيمى ، فإننا نجد منافذ إلى التعامل معها من خلال ما تتضمنه المسلمة الثانية التى أشرنا إليها وشيكا ، وهى أن القدرات الإبداعية وقيمة الإصلاح لابد أن يبرز كلاهما من خلال تفاعل الفرد مع محيطه الاجتماعى ، **فقيمة الإصلاح إنما تبرز تعبيرا عن سعى الفرد نحو تحقيق الذات** . ذلك لأن طابع التنشئة الذى يحكم المبدع فى مقتبل حياته طابع يتسم بالتوجيه لا الضغط ، والتشجيع على المفارقة لا التقليد والمجاراة ، والترشيد لا السيطرة .. بصورة يتأتى له من خلالها مناخ يساعد على التعبير عن إمكاناته وإبرازها ، مع توافر قدر من الاحتكام الداخلى له إزاء تعامله مع مواقف مختلفة من الخبرة ، ذلك الطابع الذى يساعد على ممارسة صور مختلفة من الاهتمام تدفع إليها محددات الذات .

والاتجاه الغالب على هذ النوع من التنشئة هو استخدام أسلوب الدفع الاقتدائى إلى ممارسة الفرد لإمكاناته ، محكومة فى هذا بأيديولوجية خاصة ، تلك الأيديولوجية التى تقر شرعية أن يكون للفرد سبله وأهدافه الخاصة فى الحياة من واقع التبصر بإمكاناته ومصادره المختلفة . وهذا هو نوع التنشئة الذى يسود فى مرحلة مبكرة من حياة المبدع ، وهو الذى يساعده على أن يبرز اهتماماته ، وينطق بإمكاناته ، دون خشية العقاب من جراء مخالفته لتوقعات الآخرين .

ومن الطبيعى أن تصطدم هذه الصيغة من التفاعل بالتزامات ومواصفات اجتماعية ، وذلك فى حال مواجهة الأفراد المبدعين بمنشئين



متعددين ، كالأقران والمدرسين ووكلاء التنشئة فى المجتمع بصفة عامة ، على حد تعبير ديوبين (١٦ ، ص ٨٩٥) . ومن ثم فإنهم يواجهون توقعات عامة من قبل معظم من يتعاملون معهم ، تتضمن أبسط التزاماتها الطاعة والاحتكام إلى صيغ عامة مقررة اجتماعياً كما أنهم يواجهون نظاماً للإثابة والعقاب تصبغه المواصفات الاجتماعية بطابعها .

وهنا يواجه الفرد (الذى نشأ على الاستقلال والصدق والتعامل الإيجابى مع كل ما من شأنه أن ينمى الذات وإمكاناتها) أول عقبة أساسية فى طريقه . وإزاء هذا يبدأ الفرد فى معاناة الحيرة والقلق . وتبرز هذه الحيرة وهذا القلق من خلال ذلك الصراع الذى تمثل طرفيه رغبة الفرد فى التعامل مع إمكاناته وإن عنى ذلك المفارقة ، وتنميط الآخرين ومساراتهم التقليدية التى تفرض الامتثال . وتتحدد قدرة الفرد على تجاوز هذا الصراع دون أن يخسر نفسه فيه من خلال ما يهيئه لنفسه من صلابة تحول بين نفاذ الواقع الخارجى بتأثيره على الذات ، والولاء لهذه الذات ولإمكاناتها .

وتتأتى هذه الصلابة من خلال عدد من الميكانيزمات ، منها البحث عن أفراد لهم نفس الاهتمامات ، وتحكمهم نفس المرامى ، وتنتظمهم نفس التوجهات ، والنأى بالذات عن الآخرين الذين يتباينون عنها فى هذه الجوانب . ومن ثم فإن هذه الميكانيزمات ليست سوى ثمرة لمركب من الإحساس بالاهتمامات والتوجهات الخاصة ، والإحساس بالمشكلات فى الواقع المعايش .

ومن الواضح أنه وإن كانت هذه الميكانيزمات المؤمِّنة على الذات وتوجهاتها تساعد الفرد المبدع أحياناً على أن يتجاوز الصراع لصالحه ، فإنها لا تلغى إحساسه بالمشكلات ووطأتها عليه ، بل إن هذه الميكانيزمات فى حقيقتها ما هى إلا مدة هدنة بينه وبين الواقع ، يحاول فيها الفرد المبدع أن يحدد أفضل صيغة للتعامل مع المجهول المتربص بذاته وإمكانية انطلاقها . والصيغة التى يتبناها المبدعون فى هذا هى مزيد من تنمية ذواتهم وإمكاناتها بُغْيَة العثور على أفضل المسارات لها فى حياتهم المقبلة .

وتستمر هذه الحالة لدى المبدعين وتأخذ شكل الشعور بالعزلة والاغتراب عن محيط يعيشون فيه ، إلى أن يجدوا قدوات يتمثلونها فتدفع بهم إلى توظيف إمكاناتهم وإطلاق ما بداخلهم . وبحدوث هذا تبرز المرحلة الحاسمة التى يلتقى فيها ، بشكل مرشَّد ، ما بداخل المبدع مع ما هو بخارجه . بمعنى آخر توظيف إمكانات هؤلاء الأفراد العقلية والوجدانية مع موضوعات تمنحهم الإحساس بأنهم فى حركة وفعل ، وبأنهم يتحركون نحو الالتقاء الإيجابى بعالم الآخرين . والمقصود بالالتقاء الإيجابى إعادة تفسير الواقع الاجتماعى بصورة راديكالية .

وما إن يضع الفرد قدمه فى هذه المرحلة حتى تترجم نوازع الإصلاح لديه فى معان محددة ، بعد أن كانت ذات طابع انسيابى عام . وهذا هو ما يجعل العمل الإبداعى عملاً هادفاً يسعى ـ على حد قول سويف ـ إلى التكامل مع النحن فى صورة يرتضيها المبدع ، وفى إطار ترتضيه أناه .

وبمجمل القول إذن أن قيمة الإصلاح إنما تتمخض عن واقع قوى لدى المبدع لأن يخرج ما بداخله فى ظل مواجهة مع واقع يبغى كف ما بهذا الداخل ، وأن هذه القيمة تتشكل لديه على مراحل ثلاث ، المرحلة الأولى التى يمتزج فيها الاستقلال بالصدق ، ممكِّناً إيّاه من أن ينطق باهتماماته ويتعاطف معها . ثم ينتقل بعد هذا إلى مرحلة ثانية يلتقى فيها بمنشئين متعددين وهو يحمل اهتماماته الخاصة فيجد الإطار الاجتماعى معوقاً له وليس ميسِّراً لإبراز إمكاناته واهتماماته . وإزاء هذا يحتدم الصراع بينه وبين الواقع . ومن ثم ، تبرز لديه فى هذه المرحلة اتجاهات الإصلاح ، التى تجد منافذها فى المرحلة الثالثة التى توظف فيها هذه الاتجاهات فى موضوعات بعينها يرى المبدع فى التعامل معها إطلاقاً لإمكانات الفرد من سيطرة القيود المفروضة عليه . وهذا هو ما يعنيه رسل (٣) فى قولة مأثورة له نختتم بها حديثنا وهى :

**«إن الإنسان يصل إلى حريته لا عن طريق إطلاق العنان لنوازعه ، ولا عن طريق الاستسلام للصدفة بدون سيطرة على نفسه ، ولكن عن طريق إخضاع قوة الإصرار فى الانسان لخدمة غرض عام»**

## هوامش البحث


١ ـ إبراهيم (عبد الستار) ، **الأصالة وعلاقتها بأسلوب الشخصية** ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب ـ جامعة القاهرة ، ١٩٧٢ (غير منشورة) .

٢ ـ حسين (محيى الدين أحمد) ، **القيم الخاصة لدى المبدعين** ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب ـ جامعة القاهرة ، ١٩٧٨ (غير منشورة) .

٣ ـ رسل ، برتراند ، **سيرتى الذاتية ١٨٧٢ ـ ١٩١٤** ، ترجمة عبد الله حافظ وآخرين ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٠ .

٤ ـ رمزى (ناهد) ، **عوامل التنشئة الاجتماعية بوصفها متغيرات سيكو سوسيولوجية فى علاقتها بالقدرات الإبداعية لدى الإناث** ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب ـ جامعة القاهرة ، ١٩٧٦ (غير منشورة) .

٥ – سويف (مصطفى أ) ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، القاهرة : دار المعارف ، الطبعة الثالثة ، ١٩٧٠ .

٦ – محمود (عبد الحليم) ، الإبداع والشخصية : دراسة سيكولوجية ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧١ .

٧ – نعيمة (ميخائيل) ، جبران خليل جبران ، بيروت : مكتبة صاور ، الطبعة الثالثة ، ١٩٥١ .

٨ – هاردي (فلورنس إميلي) ، حياة توماس هاردي ، ترجمة عثمان نوية ، القاهرة : مطابع سجل العرب ، ١٩٦٦ .

9. Alamshah, W.H., «**The Conditions for Creativity**», **The Journal of Creative Behaviour**1967, Vol. 1, No. 3, pp. 305-313.

10. Alexander, F. (**Neurosis and Creativity**», **American Journal of Psychoanalysis**, 1964, Vol. 24, pp. 116-130.

11. Barron, F., «**Some Personality Correlates of Independence of judgment**», **Journal of Personality**, 1953, Vol. 51. pp. 287-297.

12. , «**The Disposition Toward Originality**», **Journal of Abnormal and Social Psychology**, 1955, Vol. 51, pp. 478-485.

13. , «**The Psychology of Inagination**», **Scientific Amarican**, 1958 (Sept), Vol. 199, No. 3, pp. 151-165.

14. , «**The Creative Persorality akin to Madness**», **Psychology Today**, 1972 (Jul.), pp. 43-44 & 84-85.

15. Burt, C.I., «**Critical Notice**» in P.E. Vernon(Ed.), **Creativity**, Penguin Modern Books, 1970, pp. 203-216

16. Dubin, E.R.; and Dubin, R., «**The Authority Inception Period in Socialization**», **Child Development**, 1963, Vol. 34, pp. 885-898.

17. Feibleman J.R., «**The psychology of the Artist**», Journal of Psychology. 1945, Vol. 19, pp. 165-189.

18. Guilford, J.P., «**Traits of Creativity**», in P.E. vernon (Ed.), **Greativity**», Penguin Modern Books, 1970, pp. 167-188.

19. **The Nature of Human Intelligence**, N.Y.: Mc Graw Hill, 1971

20. Hampden - Turner, Ch., **Radical Man: The process of Psycho - Social Development**, Cambridge: Schen kman Publishing Company, 1970.

21. Janouch, G. **Conversation with Kafka**, tr. by Gronoway Rees, London: Derek Verschayle, 1953.

22. Kogan, N. & Wallach, M.A., **Risk Taking ; A Study in Cognition and Personality**, N. Y.: Holt, Rinehart ana Winstor, 1964.

23. Leuba, Clarence J., **A Life Time of Creativity**», Paper Sent by in 1976 (Unpublished).

24. Lynne, R., **An Irtroduction to the Study of Persorality**, London: macmillan Education limited, 1971.

25. Mc Clelland, D.C., «**The Calculated Risk**; An Aspect of Scintific Per formance, in C.W. Taylor and F. Barror (Eds), **Scientific Creativity; It's Recognition and Development**, N.Y: John Wiley and Sons, Inc. 3rd ed., 1963, pp. 184-192.

26. Maddi, S.R., «**Motivational Aspects of Creativity**», **Journal of Personality**, 1965, Vol. 33, No. 3, pp. 330-347.

27. **et. al, «Novelty of Productions and Desire for Novelty as Active and Passive Forms of the Need for Variety», Journal of Personality**, 1964, Vol. 32, pp. 270-277.

28. Maslow, A.H., «**Emotional Blocks to Creativity**» **a Lecture before creative Engineering Seminars**, U.S. Army Engineers, F.T. Velvoir, Va., 4-24 (April 1957).

29. Pine, F., «**Thematic Drive Content and Creativity**», **Journal of Personality**, 1959, 27, pp. 136-151.

30. Roe, A., «**APsychological Study of Eminent Psychologists and Anthropoligists and a Comparison with Biological and Physical Scientists**», **Psychological Monograph** 1953, Vol. 17, No. 2, pp. 1-5.

31. Rogers, C.R., **Toward a Theory of Creativity**, in P.E. Veron (Ed.), *Creativity*, Penguin Modern Books, 1970, pp. 137-151.

32. Rosenberg, **M., Occupation and Values**; Illinois, The Free Press, 1957.

33. Soueif, M. I., **Tests of Creativity**; Review, Critique and clinical Implications», Annuals of the Faculty of Arts, Ein-Shams University (Cairo), 1959, Vol. 5, 19-43.

34. Stein; M. I. «**Creativity**», in E.F. Borgatta and W.W. Lanbert (Eds.), **Hand - book of Personality Theory and Research**, Chicago, Rand, Mc Nally, 1968, pp. 1-96.

35. Taylor, C.W.C. Ed.), **Creativity; Progress and Ptoential**, N.Y.: Mc Graw - Hill Inc., 1964.

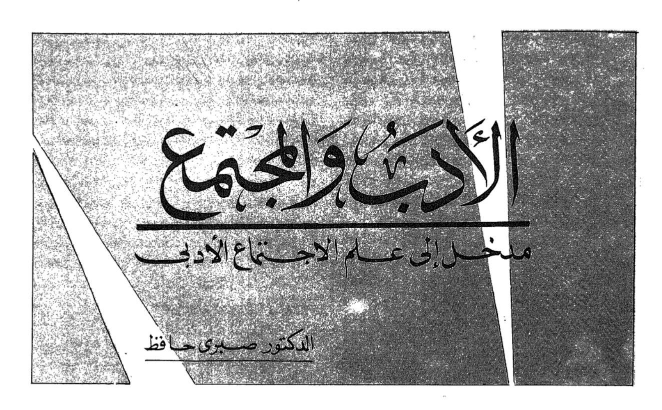
36. Torrance, E., **Guiding Creative Talents**, New Delhi: Prentice - Hall of India Private Limited, 1969.

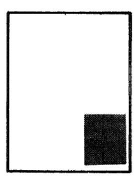
37. Weaver, W., «**The Encourage ment of Science**», Scientific American, 1958, Vol. 199, No. 3.

38. Weisberg, Paul S., «**Environmental Factors in Creative Function**», *Archives of General Psychiatry*, 1961, Vol. 5, pp. 554-564.

39. Yankelovich, D., «**The New Naturalism**», *Dialogue*, 1973, 4, pp. 27-32.





**دراسة العلاقة بين الأدب والمجتمع قديمة قدم فكرة المحاكاة الأفلاطونية وفكرة الواقعي والمحتمل الارسطية ولكنها دخلت فى القرن العشرين آفاقا جديدة جعلتها مدار بحث بين كثير من المهتمين بالأدب ودارسيه من الذين لم يرضهم ما قيل فى هذا المضمار منذ أفلاطون حتى أساطين النقد الاجتماعى والذين لم تقنعهم تلك التبسيطات التى سادت هذا الميدان حتى وقت ليس ببعيد . كما جلبت الى هذا المجال فى نفس الوقت كوكبة من علماء الاجتماع والمتخصصين فى مجال الدراسات الاجتماعية النوعية ، بصورة بدا معها أن هناك نقطة التقاء هامة بين الناقد الخلاق بمنهجه وبصيرته وحساسيته الأدبية ، ودارس التاريخ الأدبى بمعرفته الوضعية وأساليبه التصنيفية ، وعالم الاجتماع بعلميته المعيارية ودراساته الميدانية . وهى نقطة التقاء تنطوى على محاولة جادة للوصول إلى فهم أعمق وأخصب للظاهرة الأدبية المعقدة بكل أبعادها الذاتية والمجتمعية . وبتفاعلها الخلاق مع المجتمع الذى تنتمى اليه فى شتى تجلياته ونشاطاته ومؤسساته .**

وأخذت دراسة شتى مناحي هذه العلاقة الخصبة المتشابكة بين الأدب والواقع الاجتماعى ـ الذى يصدر عنه ويتوجه اليه ويتفاعل معه ويمارس دوره فيه ـ تطرح الكثير من القضايا الفكرية والجمالية . ويتفاوت حظ هذا الطرح من المعيارية والوصفية تفاوتا كبيراً ، ولكنه يفتح فى جميع درجاته آفاقا خصيبة من الاستقراء ، يستفيد منها النقد الأدبى المنهجى فائدة جمة ، سواء أوافق على هذا الطرح أم اختلف معه ، لأن أى تعمق لأبعاد هذه العلاقة ينطوى على إضاءة لا شك فيها لطبيعة العمل الفنى التركيبية وللعناصر المختلفة الداخلة فى العملية الابداعية التى تتشابك فيها العوامل الفردية الذاتية مع العناصر الاجتماعية الموضوعية بدرجات متباينة من الوضوح والإبهام ، وعلى مستويات متعددة من الوعى واللاشعور الفردى والجمعى على السواء . كما أن ، التعرف على طبيعة العملية الجدلية الخصبة بين الواقعة الأدبية والواقع الاجتماعى لا يضيئ معرفتنا بكل من التجربة الإبداعية والأنساق



الاجتماعية فحسب وإنما يفتح لنا الباب لاستقصاء العلاقة بين الأيديولوجيا واليوتوبيا ولدراسة العرضى والجوهرى فى التجربة الإنسانية ، وللتعرف على العوامل الفاعلة والمؤثرة فى تطوير الأدب وتغير مدارسه وأجناسه وأشكاله التعبيرية . ناهيك عن إضاءة مستويات المعنى المختلفة فى العمل وبنياته وأنساقه الشكلية وعن استقراء الدور الحيوى الذى تلعبه استجابات الجمهور والنقاد والناشرين فى التأثير على هذا كله .

ومن هنا فإن هذه الدراسة المستوعبة لشتى مناحى العلاقة المتشابكة بين الأدب والمجتمع وإن استفاد منها عالم الاجتماع فى تطوير النظرية الاجتماعية أو فى اكتشاف بعض ملامح وخصائص المؤسسة الاجتماعية ، فإن فائدته للناقد ودارس الأجناس الأدبية أهم من ذلك بكثير . ولذلك فقد كان من الطبيعى أن يسهم النقد الأدبى بنصيب موفور فى تطوير هذه الدراسة وخاصة جانبها المتعلق بطبيعة الظاهرة الإبداعية وبتحليل إمكوناتها البنائية والمضمونية . وقد تضافر هذا الأسهام مع مآثر الكثير من المجالات المعرفية الأخرى فى بلورة ملامح منهج شامل لدراسة أبعاد التجربة الأدبية وقضاياها باعتبارها بؤرة المؤسسة الثقافية ومحورها فيما يعرف الآن بعلم اجتماع الأدب . وقبل أن نتعرف على بعض قضايا هذا العلم الجديد أو نحاول تحديد طبيعته ومجالات البحث فيه ، علينا أن نقدم أولاً الخلفية التاريخية أو الأرض التراثية التى انطلق منها هذا المنهج النقدى الجديد .

## (١) الخلفية التاريخية : الميراث الاجتماعى

إذا كانت العلاقة بين الأدب والمجتمع قديمة قدم وعى الأنسان بأنه يبدع فنا ، وقدم محاولته للتساؤل عن ماهية الفن والابداع ، فإن أقدم تناول مباشر حاول رسم بناء نظرى وفلسفى لهذه العلاقة يعود إلى المفكر الإيطالى **جيامباتيستا فيكو** (١٦٦٨ ـ ١٧٤٤) فى كتابه المشهور **مبادئ العلم الجديد** (١٧٢٥) الذى تضمن نظريته الفلسفية والحضارية المعروفة بنظرية الدورة التاريخية ، والتى بلور فيها ، فضلاً عن فكرة أن لكل حضارة دورة حياة كاملة ، مفهوم نسبية الانجازات الانسانية وتطويرتها فى مجالات الفن والعلم والفكر ، والذى ينبع من فهمه الواضح لدور الانسان فى خلق عالمه الاجتماعى وعلاقاته ومؤسساته ومن ثم فنونه الإبداعية ، ومن ضرورة تحليل هذا كله بمصطلح علمى مادى وليس بمصطلح لاهوتى أوكنسىّ . وأقام فيكو على هذه الأرضية العلمية أول محاولة منظمة للربط بين أشكال التعبير الأدبى وطبيعة الواقع الاجتماعى . وهو ربط يتجاوز بكثير كل الأفكار التى سادت القرن السابع عشر عن أثر البيئة والمناخ على «الشخصية القومية» وعلى «الطبيعة القومية» التى تؤثر كذلك فى المؤسسات السياسية والاجتماعية[١] . فقد ربط **فيكو** فى مجال الأدب بين الملاحم البطولية ـ كملحمتى هو ميروس ـ والمجتمعات العشائرية التى يقوم فيها المحاربون الأبطال بالأدوار القيادية فى حياة مجتمعاتهم وتسود فيها قيم الشرف وذيوع الصيت . وينهض فيها النظام الاقتصادى على الاكتفاء الذاتى فى الزراعة والتدفق المستمر للتجارة الخارجية التى ترافقها الحملات الحربية والغزوات .

وفكرة **فيكو** هذه على قدر كبير من الاتساق والتماسك بالنسبة للأفكار التى سادت فى بدايات القرن الثامن عشر . اذ تنطبق على عدد آخر من المجتمعات حيث تسود لدى المجتمع الفلاحى والمجتمعات الصغيرة العدد الحكاية التعليمية التقليدية التى تستقى منها العظات والعبر ، كما نجد فى مثل هذه المجتمعات كميات هائلة من النصائح العملية الشفاهية التى تأخذ شكل الأمثال والحكم ، فى حين نجد أن الدراما قد نشأت مع ظهور المدينة ـ الدولة ، حيث يمكن أن يتجمع جمهور من المشاهدين ؛ لذلك كان فى كل المدن الاغريقية مسارح . كما تواقت ظهور البيكاريسك مع تفتت العلاقات الاجتماعية فى نهاية العصور الوسطى ، فى حين ولدت الرواية مع ظهور المطبعة والورق الزهيد الثمن وانتشار التعليم وغير ذلك من الظواهر المشابهة والمصاحبة لنشأة وتأسيس الرأسمالية البرجوازية[٢] ، ومن هنا يمكن القول بأن فكرة التناظر بين الأشكال الفنية أو الأجناس الأدبية وأنماط العلاقات الاجتماعية السائدة فى مجتمع ما أو فى فترة تاريخية ما ـ وهى احدى **الأفكار** الرئيسية التى بلورها علم اجتماع الأدب ـ تعود إلى هذه الفكرة المهمة التى أكتشفها **فيكو** فى الربط بين أجناس التعبير الأدبى والواقع الاجتماعى الذى صدرت عنه .

لكن الغريب أن مفهوم **فيكو** الرائد ذاك ـ الذى يعد بحق الجنين الأول لمفهوم التناظر بين عالم العمل الأدبى وأنساق الواقع الأجتماعى ، والذى سيحظى فيما بعد بأهتمام متزايد من دراسى علم أجتماع الأدب ـ لم يجد حظاً من الاهتمام والتطور فى عصر **فيكو** أو فى المرحلة التاريخية التالية له . حتى الناقد الأيطالى الكبير ـ وتلميذ **فيكو** المخلص ـ **فرانسيسكو دى سانكتس** (١٨١٧ ـ ١٨٨٣) لم يلتفت الى فكرة فيكو تلك وهو يطور نظريته النقدية القائمة على الترابط بين أشكال التعبير والمحتوى الفكرى والتى الهمت الناقد وعالم الجمال الأيطالى الشهير **بنديتوكروتشه** (١٨٦٦ ـ ١٩٥٢) من بعده وأثرت عليه تأثيراً كبيراً . ومن هنا ضاعت فكرة فيكو المهمة تلك أو أنطمرت تحت ركام من الأفكار الثانوية الأقل أهمية ولمعانا فى هذا المجال . ضاعت كما ضاعت من قبلها فكرة مهمة أخرى فى هذا المجال فى تراثنا النقدى والاجتماعى العربى تعد الأصل أو الجنين الحقيقى لفكرة فيكو تلك لو أمكن البرهنة على أن فيكو قد أطلع على كتاب **ابن خلدون** العظيم (١٣٣٢ ـ ١٤٠٦) وعلى أصداء له وتأثرات به .

ومع أن فكرة **ابن خلدون** أقل طموحاً واكتمالا فى هذا المجال من فكرة **فيكو** إلا أنها أسبق منها بأكثر من ثلاثة قرون . صحيح أن **ابن خلدون العظيم** لم يربط فى فكرته تلك بين أشكال الكتابة وأشكال الواقع الاجتماعى ، ولكنه اكتشف نظرية التطور الحضارى الذى قامت عليه فكرة **فيكو** كما ربط بين دور الأدب ومكانته ومراحل تطور الدولة . إذ يقول فى الفصل المعنون «**فى التفاوت بين مراتب السيف والقلم فى الدول**» بكل دلالات ومعانى مثل هذا العنوان فى اللغة العربية :

> **اعلم أن السيف والقلم كلاهما آلة لصاحب الدولة يستعين بها على أمره . الا أن الحاجة فى أول الدولة إلى السيف ـ مادام أهلها**

**فى تمهيد أمرهم ــ أشد من الحاجة إلى القلم ، لان القلم فى هذه الحالة خادم فقط ، منفّذ للحكم السلطانى ، والسيف شريك فى المعونة . وكذلك فى آخر الدولة ، حيث تضعف عصبيتها كما ذكرناه ، ويقل أهلها بما ينالهم من الهرم الذى قدمناه ... ويكون أرباب السيف حينئذ أوسع جاهاً ، وأكثر نعمة ، وأسنى إقطاعاً . وأما فى وسط الدولة ، فيستغنى صاحبها بعض الشئ عن السيف ، لأنه قد تمهد أمره ، ولم يبق همّه الا فى تحصيل ثمرات الملك من الجباية والضبط ، ومباهاة الدول ، وتنفيذ الأحكام ، والقلم هو المعين له فى ذلك ، فتعظم الحاجة إلى تصريفه .. فيكون أرباب القلم فى هذه الحاجة أوسع جاها ، وأعلى رتبة ، وأعظم نعمة وثروة ، وأقرب من السلطان مجلسا وأكثر إليه تردداً ، وفى خلواته نجيا ، لأنه حينئذ آلته التى بها يستظهر على تحصيل ثمرات ملكه ، والنظر إلى أعطافه ، وتثقيف أطرافه ، والمباهاة بأحواله »**[٣].

فى هذا المقتطف يربط ابن خلدون بوضوح بين مكانه الأدب والكتابة ودورهما وبين مراحل تطور المجتمع بصورة تبدو فيها العلاقة لديه وكأنها علاقة وظيفية أكثر من كونها علاقة تناظر أو انعكاس . إذ يرى **ابن خلدون** ــ وهو عالم الاجتماع ذو البصيرة المرهفة والعقلية العلمية المنظمة ــ الأدب والكتابة ــ عموماً باعتبارهما جزءاً من المؤسسة الاجتماعية والسياسية الشاملة ، يزدهران بازدهارها وينحطان إلى مرتبة ثانوية عندما ينتابها الهرم أو لا تتكامل لها مقومات التبلور والرسوخ .

وبرغم أهمية هذه الفكرة فى توسيع أفق فكرة **ڤيكو** عن علاقة الأدب بالمجتمع فانه من العسير التكهن بأن لفكرة **ابن خلدون** تلك دوراً فى تطوير التفكير الأوروبى فى هذا الصدد ، وهو التفكير الذى أدى بعد مخاض طويل إلى ميلاد هذا المنهج النقدى الجديد المعروف بعلم اجتماع الأدب ... وإذا كانت فكرة **ڤيكو** قد ضاعت فى طوايا الزمن لما يقرب من قرن من الزمان فإن فكرة **ابن خلدون** كذلك طواها النسيان لما يقرب من أربعة قرون قبل أن تظهر مرة أخرى فى ثياب جديدة على الشاطئ الآخر من البحر المتوسط . وكما ظهرت فكرة **ابن خلدون** دون علاقة سببية واضحة فى إيطاليا بعد أن أخذت صورة جديدة ، ظهرت فكرة ڤيكو مرة أخرى على الجانب الآخر من جبال الألب ــ وفى فرنسا هذه المرة ــ دون علاقة سببية واضحة أيضا .

فقد قدمت **مدام دى شتال** (١٧٦٦ ــ ١٨١٧) فى كتابها المشهور عن المانيا (١٨١٠) صورة جديدة لفكرتى **ابن خلدون وڤيكو** عندما تناولت الفارق الجوهرى بين الشخصية الفرنسية الشغوفة بالحوار الولوعة بالصياغات اللامعة الرشيقة والشخصية الألمانية الممعنة فى التفرد ، المقدسة للعقلانية المهتمة بالموضوع ولو على حساب الشكل أو الصياغة وناقشت مدى انعكاس هذه الفروق الشخصية على الأدب وعلاقة ذلك كله بالمناخ الجغرافى والاجتماعى . (٤) وهى صورة تطورت عن نسخة سابقة لنفس الفكرة ظهرت فى كتاب سابق **لدى شتال** بعنوان **تناغم الأدب مع المؤسسات الاجتماعية** (١٨٠٠) استعانت فيه بمفاهيم عصر **مونتسكيو** (١٦٨٩ ــ ١٧٥٥) الاجتماعية وببعض آراء معاصرها الألمانى **هيردر** (١٧٤٤ ــ ١٨٠٣) التى تقول بأن «**كل عمل أدبى يتغلغل** فى بيئة اجتماعية وجغرافية ما ، حيث يؤدى وظائف محددة بها ، ومن ثمة **لاحاجة** إلى أى حكم قيمى ؛ **فكل شئ وجد لأنه يجب أن يوجد** » (٥) لتظهر الخصائص و الملامح المتميزة للأدبين القديم والحديث فى الشمال والجنوب ، أو بالأحرى لتبرز التباين الشاسع بين هذين العالمين . ومن هنا فقد حورت مدام دى شتال كثيراً فى فكرتى ابن خلدون وڤيكو من بعده عن المرحلة أو العصر **لتصبح المسألة هنا هى التباين فى الذوق الأدبى وفى الصياغة التعبيرية بين مجتمعين مختلفين داخل العصر الواحد . فبعد أن كان عنصر الزمن أو المرحلة الحضارية العنصر المتغير لدى سلفيها ، ثبتت هى عامل الزمن و غيرت العامل الاجتماعى ومن هنا تناولت متغيراً واحداً بدلاً من متغيرين : الزمن والواقع الاجتماعى لدى سلفيها ، وأبرزت تأثير هذا التغير على الأدب مما جعل لعملها أهمية كبيرة فى مجال استقصاء العلاقة بين الأدب والمجتمع .**

وقد كان حظ فكرة **مدام دى شتال** فى فرنسا أفضل بكثير من حظ **ڤيكو** فى إيطاليا ، إذ جاء **هيبوليت تين** (١٨٢٨ ــ ١٨٩٣) ليطور هذه الفكرة من بعدها ويستفيد فى تطويره من التقدم الذى أحرزته النظرية الاجتماعية منذ **مونتسكيو** حتى **أوجست كونت** (١٧٩٨ ــ ١٨٥٧) . فقد «جاهد **تين** ليطور نظرة علمية كاملة للأدب ، وليخضع الأدب والفن لطرائق البحث التى وظفت فى العلوم الطبيعية » (٦) بالصورة التى دفعت الكثيرين إلى اعتباره المؤسس الأول لعلم اجتماع الأدب . إذ وسع **تين** آفاق الأفكار التى طرحت قبله فى هذا الميدان مضيفا إلى بعدى العصر والواقع الاجتماعى بعداً جديداً هو الجنس أو العرق ، مكونا بذلك ثالوثه المعروف بالبيئة والجنس واللحظة التاريخية (٧) فبدون هذه العناصر الثلاثة يستحيل فهم العمل الأدبى فهما كاملاً فى رأى **تين** . فالعمل الأدبى فى رأيه "ليس مجرد نوع من عبث الخيال الفردى ولا هو بالنزوة المعزولة لذهن مستثار ، ولكنه نقل لتقاليد المعاصرة ، وتعبير عن عقل من نوع ما . فالأدب يعكس بعض الحقائق والانفعالات المحددة والقابلة للتمحيص » (٨) ومن هنا لابد من دراسة هذه العناصر الثلاثة بالنسبة لأى عمل فنى حتى نتمكن من الكشف عن حقيقة هذا العمل وفهمه فهما جيداً .

فإذا بدأنا بالجنس أو العرق سنجد أن تين قد أدرج تحته أكثر بكثير مما عناه معاصره **زولا** (١٨٤٠ ــ ١٩٠٢) بالعناصر الوراثية ، لأنه ينطوى (إلى جانب هذه العناصر الوراثية التى أولاها تين أهمية لا مماراة فيها) على المزاج الانفعالى والتفاعل المتبادل بين القسمات الجسمية والسمات النفسية ، فضلاً عن الدوافع الغريزية والنزعات الدفينة التى تلعب دوراً مهما فى صياغة الفعل الإنسانى وتطويره.وكل هذه الأبعاد التى أوجزها فى مفهومه عن العرق تلعب دوراً حيويا فى مسألة التعبير الأدبى ، التى لا تنفصل بأى حال من الأحوال عن العناصر الذاتية من ناحية ، ولا عن العناصر الموضوعية (البيئية) من ناحية أخرى . فالبيئة هى موئل الإنسان وعالمه الذى يتشكل فيه وبه . ومن هنا فإنها قادرة على أن تزودنا بتفسير سببى متكامل للأدب . وتعنى البيئة لدى تين كلاً من المناخ الجغرافى والاجتماعى على السواء ؛ ومن هنا فإنها لا تسهم فى تشكيل

الذات المبدعة فى تطورها ونموها فحسب وإنما تشارك أيضا فى صياغة المادة أو العالم الذى يتخلق فى العمل الأدبى ومن خلاله . وهنا تجئ أهمية العصر الذى يعيش فيه الكاتب (اللحظة التاريخية) لأنه يجعل مفهوم البيئة هذا مفهوماً ديناميا متحركا وليس مفهوماً ساكنا أو جامداً . فالعصر أوسع بكثير من مفهوم المرحلة أو الفترة لأنه يشمل كل مانعرفه بروح العصر التى يصوغها الفعل الانسانى والتراث الانسانى كما تعيها وتمارسها هذه اللحظة التاريخية .

**والواقع أن عناصر تين الثلاثة يمكن تلخيصها فى عنصر جوهرى واحد هو البيئة الفاعلة المتحركة المشروطة بالزمن من ناحية وبالطبيعة الذاتية للمبدع من ناحية أخرى . وتوسيع مفهوم البيئة بهذه الصورة مكن تين من إثراء فهمنا لتلك العلاقة الشائعة المعقدة بين الأدب والمجتمع ، ومن جلب الكثير من العناصر العلمية والمنهجية إلى مجال الدراسات النقدية .. غير أن أسهام تين لم يكن هو الإسهام الوحيد فى عصره بالنسبة لعلاقة الأدب بالمجتمع** . ففى الوقت الذى حدد فيه تين مفهوم البيئة من خلال منطلق وضعى هيجيلى ، كان معاصره كارل ماركس (١٨١٨ــ ١٨٨٣) يقوم على الجانب الآخر من بحر المانش بصياغة فلسفية كاملة لمفهوم البيئة ذاك ، ولعلاقة الإنسان بها وموقفه منها ، من منطلق مادى جدلى . وكان من الطبيعى أن تؤدى هذه الثورة الفلسفية إلى إعادة النظر فى طبيعة العلاقة بين الأدب والواقع الاجتماعى من خلال منهجها الجديد فى الدرس والتحليل . وكان لإعادة النظر هذه فضل كبير فى صياغة الكثير من التساؤلات الجوهرية الهامة التى لاتزال حتى اليوم مدار بحث بين كثير من كتاب هذه الثورة الفلسفية الجديدة ومن المعادين لها على السواء ، والتى فتحت آفاقا ثرية من البحث والاستقراء .

ومن أهم هذه التساؤلات ، التساؤل عن طبيعة العلاقة بين البنى الاجتماعية والاقتصادية التحتية والبنى الفكرية والابداعية الفوقية ؛ لأن هذه العلاقة تفسر الكثير من خوافى العمل الفنى وقضاياه باعتباره أحد التجليات الفوقية للواقع الاجتماعى . وقد تحورت صورة هذا التساؤل فيما بعد لتبحث عن دور الوجود الاجتماعى فى تحديد الوعى ، وعن فاعلية الوعى فى عملية التغيير الاجتماعى . وقد أدى هذا التحويل إلى الاجهاز على المفهوم التبسيطى الخاطئ الذى اعتبر القاعدة الاقتصادية العنصر الوحيد والحاسم فى تحديد طبيعة البناء الفوقى ودوره بمختلف مؤسساته وتجلياته ، كما فتح الباب على مصراعيه لمناقشة قضية الحتمية ، كمفهوم علمى وفلسفى ، فيما يتعلق بالأدب ، أو بالأحرى لتوسيع أفق هذه الحتمية ، وتخليصها من أية شوائب ميكانيكية ، واعطائها صبغة جدلية تتفاعل فيها مجموعة من العوامل المشاركة فى تحديد صورة العمل الابداعى أو مضمونه وهى فكرة أثارت الكثير من الجدل والمحاجة حول استقلالية العمل الفنى ومدى اعتماده على العناصر الخارجية أو تفاعله معها ، وبخاصة أن الحتمية كمفهوم تنطوى على أن عملية التحديد القطعية التى توحى بها تجلب الى الأدب عناصر خارجية عليه يفترض أنها صانعة حتميته . لكن هذا الايحاء يتوقف على طبيعة رؤيتنا لهذه العناصر الخارجية ، ولدور الذات المبدعة أو العمل الابداعى فى التفاعل معها ، كما يتوقف على مدى تصورنا لدور العناصر الخارجية باعتبارها ظروفا موضوعية فى تعديل بعض رؤى الفنان أو التأثير على بعض ملامح عمله .

وقد أدى النقاش الموسع لموضوع الحتمية فى علاقة الأدب بالواقع الاجتماعى الذى يصدر عنه إلى ظهور فكرة الحتمية المتعددة المحاور ، التى تقول بوجود نسق أو بناء تتشابك فيه مجموعة متعددة من علاقات السببية الصانعة لهذه الحتمية . وبذلك لا تطغى العلاقة الميكانيكية واحدة الاتجاه ــ التى اتسمت بها الصيغة التبسيطية للحتمية ــ على العلاقات الداخلية المعقدة ذات الطبيعة البنائية فى العمل الابداعى : فالحتمية المتعددة المحاور لا تغمط الأنساق البنائية للعلاقات حقها ، وهى من ثم تصلح لتفسير أى تطور أو تغير داخلى لا تفلح الصيغة التبسيطية لفكرة الحتمية فى إضاءته . غير أن هذه الحتمية المتعددة المحاور تثير مشكلة جديدة فى الوقت الذى تحل فيه إشكال الصيغة الواحدية أو التبسيطية ؛ إذ تفتح الباب الذى تدخل منه كل مشكلات البنائية وقضايا إغراقها فى الاهتمام بالعلاقات التجريدية بالصورة التى تموه أو تطلسم الجانب الحسى والموضوعى فى مسألة الحتمية ، أو بالأحرى توهن أساس العلاقة الحتمية بين العمل الإبداعى والقاعدة الاجتماعية الشاملة التى انبثق عنها .

وقد حاول المنهج الاجتماعى فى النقد أن يحل هذه المشكلة من خلال الموازنة بين العناصر المباشرة فى تلك العلاقة الحتمية وبين العناصر العميقة والمنطوية على اتجاهات الحركة أو التطور وقوانينها . ففى جانب العناصر المباشرة التى تتبدى فى بعض جوانب هذه العلاقة الشائكة والمعقدة بين الأدب والواقع الاجتماعى نلمح فكرة اعتبار الأدب والفكر انعكاساً للواقع أو مرآة تعكس صورة هذا الواقع وطبيعته . وهو مفهوم يثير من المناقشات والخلافات قدر ما أثارته فكرتا الحتمية والبناء الفوقى ، ويرجع فى كثير من ملامحه إلى أفكار تين الوضعية . وإلى بعض مقولات تبسيطية أخرى . أما فى جانب العناصر الأعمق فنجد فكرة **لوكاتش** (١٨٨٥ ــ ١٩٧١) المعروفة عن النمط الإنسانى الذى يتجسد فيه كل ما هو جوهرى فى لحظة تاريخية ما بما فى ذلك احتمالات التغيير الذى تنطوى عليه هذه اللحظة أو ذلك الواقع . وقد استطاعت هذه الفكرة اللوكاتشية أن تتغلب على ما يوحى به مفهوم الانعكاس للوهلة الأولى من أن الأدب مجرد مرآة تعكس تجليات الواقع أو مظاهره البادية فحسب ، لكنه فى



الحقيقة يدعو إلى أن ما يعكسه الأدب هو الطبيعة الداخلية أو الجوهر الأصيل للواقع بأشكاله وصياغاته المكونة لهذا الجوهر . ومن هنا فإن هناك انعكاسات زائفة أو شائهة وأخرى حقيقية أو أصيلة ، أو بتعبير آخر هناك انعكاسات طبيعية وأخرى واقعية . وهذا يفتح الباب لمناقشة طبيعة الوعي بالواقع ودور العقل ـ كواقع مادى مشروط بوظيفته ـ فى هذا المجال ؛ فهو المرآة التى تتلقى الصورة قبل أن تعكسها ، والتى تتعامل بالقطع مع هذه الصورة بفاعلية يترتب عليها تغير الكثير من ملامح الصورة وتفاصيلها فى عملية أقرب إلى إعادة الصياغة منها إلى الانعكاس ؛ إذ يتم فى هذه العملية التزاوج بين الكثير من العناصر المتنافرة والمتضادة التى يصعب التأليف بينها فى الواقع الذى تتعامل معه الذات المبدعة أو المرآة الحية العاكسة .

هنا يفسح مفهوم الانعكاس ـ **حتى فى صورته اللوكاتشية الأرق** ـ المكان لمفهوم آخر معدل هو «**التوفيق**» أو «**التوليف**» Mediation الذى يدل اسمه على عملية فعالة وليس على تلك الآلية السكونية آلتى توحى بها كلمة انعكاس . فقد صكت كلمة **التوليف** هذه وفى وعيها ـ كما يقول **رايموند وليامز** (١٩٢١) ـ معنى مها من معانى الكلمة Mediate وهى اللامباشرة غير العاجلة والمناقضة للفورية المباشرة التى تبرزها كلمة Immediate وهذان المعنيان ـ الفعالية واللامباشرة ـ أساسيان فى أى محاولة لسبر هذا المفهوم الجديد القائم على الوساطة والتوفيق بين العناصر المتضادة . ومن هنا قدم هذا المفهوم الجديد تصوراً متميزا لموضوع العلاقة بين الأدب والمجتمع ، تجاوز مسألة انعكاس الواقع مباشرة فى الأدب ، وأكد أن الواقع يمر بعملية «**توفيق**» تغير محتواه الأصلى ، أو على **الأقل** تحور صورته من خلال إسباغها لنسق خاص أو شكل خاص ، على هذا المحتوى الواقعى الخارجى .

ويمكن فهم عملية التغيير هذه بعدة طرق مختلفة ؛ إذ ينطوى «**التوفيق**» فى بعضها على نوع من التعبير غير المباشر الذى يتحور فيه الواقع الاجتماعى من خلال أشكال متعددة من الاسقاط أو التقنيع . وبذلك يمكن بعملية تحليل مناقضة استعادة صورة الواقع الاجتماعى الأصلية بعد نزع الأقنعة أو تعرية الإسقاطات ، فى حين ينطوى فى البعض الآخر ـ وخاصة لدى مدرسة فرانكفورت عند **والتربنيامين** (١٨٩٢ ـ ١٩٤٠) و **ت . ف . أدورنو** ـ على شبكة من العلاقات الفعالة يتم فيها «التوفيق» أو «التوليف» بين أنواع مختلفة من الوجود والوعى وليس بين جزئيات ووقائع متباينة ، و«**التوفيق**» فى هذه الحالة ليس عملية منفصلة عن شبكة العلاقات أو عن مكونات الوجود والوعى الصانعة له ، أى ليس «وسيطا» تتم عبره عملية التغيير ، ولكنه أحد المكونات الجوهرية والعضوية لهذه الأنواع المختلفة الداخلة فى تلك العلاقة الفعّالة . «**فالتوفيق**» كما يقول **أدورنو** (١٩٠٣ ـ ١٩٦٩) «**موجود فى الشئ المدرك (بفتح الراء) ذاته وليس شيئا كائنا بين المدرك والشئ الذى يجلب إليه**» .

ومن هنا فهو عملية إيجابية فى الواقع الاجتماعى وليست مضافة اليه من خلال الإسقاط أو التقنيع أو التفسير . وهو بذلك عملية ضرورية لصياغة المفاهيم والقيم ضمن النطاق العام للعملية الاجتماعية الشاملة للترميز والخلق إشارات ذات دلالات ، أو بالأحرى لعملية التواصل . (٩) ومن هنا تكون العلاقة بين الأدب والمجتمع كامنة داخل هذا النظام الإشارى المعقد وجزءا ضروريا منه ؛ وهذا ما يتطلب منا التعرف على جانب آخر من جوانب التراث النظرى الذى انطلقت من أرضيته مفاهيم علم اجتماع الأدب :

## (٢) الخلفية التاريخية : الإسهام الشكلى والبنيوى

إذا كانت معظم المحاولات الباكرة لاستكناه أبعاد العلاقة بين الأدب والمجتمع تنطلق من افتراضين أساسيين :

أن هناك علاقة حقا وأن المطلوب هو تحديد طبيعتها ، وأن الأدب يزودنا بنوع معين من المعرفة أو البصيرة بالواقع الذى صدر عنه ، ويركز اهتمامه على علاقة هذه المعرفة بالصور الأخرى التى تقدمها مختلف المعارف الانسانية عن المجتمع ، فإن الشكلية فى جوهرها نقض لهذا المنطلق ، ورفض لأن تحكم الفرضيات المسبقة عملية الاستقراء النقدية المهمة تلك . فقد بدأت المدرسة الشكلية الروسية فى أوائل هذا القرن بتركيز عنيد على الجوهر الداخلى للعمل الأدبى ، ورفض صارم لأن تشتت أية افتراضات مسبقة أو أية محاولات للتأويل أو التنظير اهتمامهم الأصيل بالحقيقة الأدبية . وهذا مدخل لا يسع أى عقلية علمية أن ترفضه أو حتى أن تقلل من شأنه ، مهما كان منطلقها الفكرى ، ومهما كان حرصها على توطيد الأواصر بين الأدب والمجتمع .

وقد «بدأ الشكليون ، كما فعل سوسور فى دراسته للغة ، بعزل الجوهر نفسه وبتخليص موضوع دراستهم الخاص من مختلف الموضوعات والمناهج الأخرى ، وذلك من خلال دراسة منظمة لما يدعوه جاكوبسون بـ «الأدبية Literaturnost» أى العناصر المميزة للأدب نفسه . وهذه حقا عملية جدلية لأنها لا تفترض وجود نوع معين من المضمون المملى سلفا ، بل تستهدف التعرف من خلال التجريب والبحث عن العناصر المهيمنة أو السائدة التى يقترحها العمل الفنى على الباحث إنها عملية تعرف وتحديد لا تكتمل بنجاح إلا بارتباطها بغيرها من عناصر العمل وعناصر المرحلة نفسها» (١٠) ولا تفترض الشكلية بهذا غياب الرابطة بين الأدب والمجتمع ، أو بينه والمرحلة التاريخية التى صدر عنها ، ولكنها ترفض أن تشوه أية افتراضات مسبقة محاولة استقصاء ملامح هذه الرابطة التى ترى أنها رابطة وظيفية علاقية أكثر من كونها رابطة مضمونية . ويعتمد تعريف هذه العلاقات الوظيفية ـ كما يقول جيمسون ـ على الوعى الواضح بما لا يدخل فى نطاق هذه العلاقات ، بقدر اعتماده على ماهيتها أو ما يدخل فى مجالها .

ولذلك حاول الشكليون بداءة تحديد ما لا يدخل فى نطاق هذه العلاقات وتخليص نسق العلاقات والخصائص «الأدبية» من غيره من الأنساق الخارجية الغريبة عليه ، وصنفوا ذلك فى ثلاثة مجالات رئيسية : أولها كل الأفكار المتعلقة بأن الأدب يحمل رسالة فلسفية أو مضمونا فلسفيا . وثانيها تلك المحاولات التى تستهدف تحليل الأدب تكوينيا من خلال دراسة مصادره البيوجرافية وغيرها ، وتفكيكه إلى

عناصر متغايرة الخواص ، تشرع بعد ذلك فى رؤيتها وتحليلها من خلال منظور غير أدبى . وثالثها يتمثل فى المنطلقات الواحدية المحور التى تبحث فى العمل الأدبى عن بناء فنى واحد ، أو ترجعه إلى دافع نفسى مسيطر ، أو تدرسه بالاعتماد على مقولة واحدة مثل مقولة بيلينيسكى (١٨١١ - ١٨٤٨) الشهيرة التى ترى أن الشعر تفكير بالصورة ، أو مقولة أندريه بيلى (١٨٨٠ - ١٩٣٤) بأن الشعر تعبير بالرموز ، أو غيرها من المقولات المماثلة . فكل هذه المنطلقات تنطوى على نفى واضح لجدلية البحث الأدبى ، وتحاول فى سذاجة أقرب إلى سذاجة المرحلة السابقة على سقراط فى الفلسفة ، أن تعزل أحد العناصر المطلقة أو غير المتغيرة خلف تعدد العمل الأدبى وثرائه ، وتعتبره جوهر الأدب ، مثل الاستعارة أو المفارقة أو التوتر أو التناقض... الخ .

غير أن مجرد استبعاد ما لا يدخل فى نطاق هذه العلاقات لا يكفى وحده ، فلابد من التعرف بعد ذلك الإقصاء على ما يدخل فى نطاقها ، أو على المداخل الفلسفية لذلك . ومن المعروف بداءة أن اهتمام الشكليين الأساسى والمبدئى يتجه إلى مفهوم «الأدبية» هذا ؛ ومن هنا فقد تناولوا النصوص الأدبية ، ليس بأعتبارها غايات فى حد ذاتها ، تفهم وفق شروطها الخاصة ومن أجل ذاتها فحسب ، بل بأعتبارها وسيلة لتصوير وتطوير هذا المفهوم » (١١)فمفهوم «الأدبية» هو موضوع الدراسة نفسها عند الشكليين لأنه يكشف لنا عن الخصائص والقيم التى تجعل أى عمل أدبى «أدبيا» ومن ثم تميزه عن غيره من الأعمال التى تستعمل مثله الكلمات . ولا يتم هذا الكشف بغير وعى بأن هذه «الأدبية» التى تميز الأدب عن غيره من أشكال التعبير الأخرى هى التى تمكن الأدب من الإجهاز على ألفتنا بالخبرات الإنسانية من خلال تغيير الأشكال الثقافية والأيديولوجية التى ينطوى عليها الواقع ويقع تحت سيطرتها فى نفس الوقت . ولا يتحقق هذا الكشف أيضا بدون المهمة النقدية التى تحلل الأدوات والأساليب المكونة لهذه القدرة «الأدبية» الخاصة على تحقيق نوع من الغربة أو المسافة - الدهشة بيننا وبين اليومى والعادى والمبتذل .

وتنطوى هذه الخاصية المميزة «للأدبية» أو بالأحرى تنهض على مفهوم فلسفى يفترض خطل الفصل بين العقلى واللاعقلى ، بين الإدراكى والشعورى ، وهذا ما يمكن فهمه بوضوح أكثر إذا ما درسناه فى إطار نظرية المعرفة الظاهراتية وإن لم تنهل الشكلية من هذا التيار الفلسفى مباشرة . «فبينما تنحو لفلسفة المعرفية القديمة إلى القول بأولية المعرفة ، والى الانحطاط بأنماط الوعى الأخرى إلى مستوى الانفعال أو السحر أو اللاعقلانية ، نجد أن هناك اتجاها دفينا فى الفكر الظاهراتى لتوحيدها فى وحدة أكبر هى **وحدة الوجود فى العالم** عند هايدجر أو **وحدة الادراك الحسى** عند ميرلو بونتى » (١٢) وفى هذا المناخ الفلسفى يمكن فهم فكرة الشكليين عن اللغة والأدب . ويمكن فهم الأدب ككل باعتباره إجهازا على الألفة والعادية فى العالم ، وتجديداً للادراك الحسى . وهذا - فى نظر الشكليين - هو الهدف الوظيفى الذى يتم تنسيق عناصر العمل الأدبى وأدواته من أجل الوصول إليه وتحقيقه ، حتى يصبح العمل الأدبى مغامرة مستمرة تقدم لنا كشفا مستبصراً ، ونزوعاً دائما إلى النضارة والطزاجة والتجدد .

وينطوى هذا الهدف أو تلك الوظيفة ، أو بالأحرى هذا التعريف الشكلى للأدب ، على اعتراف ضمنى بأن العلاقة بين الأدب والمجتمع أكثر تعقيداً وتركيبا مما صورتها به التناولات التقليدية التى دارت فى فلك الرؤى الاجتماعية المختلفة ؛ لأنها ليست علاقة قائمة على أن الأدب يعكس أو يعلق على الواقع ، أو حتى بين عناصره غير المتجانسة أو المتضادة ، ولكن على أن الأدب يستهدف خلق علاقة مغايرة كيفيا للعلاقات المألوفة بين الإنسان والعالم ؛ علاقة تسمح بتجديد إدراك الانسان الحسى أو الكلى لنفسه وللعالم على السواء . وهذا لا يتأتى دون علاقة عميقة مرهفة ومعقدة معاً بين الأدب والمجتمع ، علاقة من نوع خاص جداً ، يهتك ألفة الإنسان بالعالم دون أن يفقده اتساقه أو يشعره بالغربة فيه أو العجز عن فهمه والتعامل معه . وقد ظلت هذه العلاقة الجديدة ، أو بالأحرى هذا الجانب الجديد من العلاقة غائبا عن مدار المهتمين بالنقد الأدبى ولم يستفد منها أو حتى يختبر بعض فرضياتها إلا بعد وفود دعاة البنائية إلى ساحة النقد الأدبى .

أما بالنسبة للجانب الآخر من علاقة الأدب بالمجتمع ، وهو جانب تأثير الواقع الاجتماعى بمواضعاته المتشابكة واستجاباته المعقدة على الأدب ، فقد صمت الشكليون تماما أوكادوا عن الادلاء برأى واضح فى هذا المجال . صحيح أنهم ناقشوا نظرية الانعكاس التى قال بها أصحاب المدرسة الاجتماعية و «برهنوا على أن كل الأشكال الأدبية هى بالضرورة وسائط إشارية - سيميولوجية - للواقع ، أى صور رمزية إشارية للواقع وليست انعكاساً بأى حال . ومن هنا فقد شككوا كثيراً فى صلاحية أو فائدة أى نقاش عن درجة التشابه أو التماثل التى يقدمها النص الأدبى عن الواقع ، كما أكدوا أن مفهوم الواقعية يمكن أن تكون له قيمة فقط إذا ما أفرغ من معناه الحرفى ، وإذا ما استعمل للدلالة على هذه الأنساق التقليدية من التعبير الأدبى ».(١٣) لقد أعطت الشكلية لعلاقة التماثل بين أنساق الكتابة الأدبية فى مختلف الثقافات أهمية أكبر من تلك التى أولتها لعلاقة النص الأدبى بالواقع الاجتماعى ، والتى رأت أنها علاقة إشارية فى المحل الأول ، كعلاقة الكلمة بدلالتها لدى عالم اللغويات الكبير فرديناند دى سوسير (١٨٥٧ - ١٩١٣) لكنهم يختلفون معه من حيث إنهم لا يقولون باعتباطية العلاقة بين الإشارة والدلالة أو بين المشير والمشار إليه ، بل يقرون بأن «الإشارة تصاغ فى استعمالها الفعلى والمجسد صياغة اجتماعية دائما ».(١٤) واذا ما طبقنا هذا الفهم للإشارة على الأدب باعتباره نوعاً من الإشارات المعقدة للواقع أدركنا مدى إسهام الشكليين فى بلورة فهم متميز لتلك العلاقة الخصبة الثرية بين الأدب والمجتمع .

وقد واصل البنائيون العمل على اختبار بعض فروض هذا الإسهام الشكلى وتوسيع آفاقه ؛ إذ ركزوا ، كما فعل أسلافهم الشكليون ، على الخصائص الداخلية للأدب ، وانطلق بعضهم فى هذا الموقف من إيمان غريب بأن الأدب لا يقول شيئا عن المجتمع ، وأن هذا «زعم علينا أن نتجاوز عنه قليلاً إذا ما أردنا التعرف على الإسهام القيم الذى قدمته البنائية ، وبخاصة فى مجال إثارة مجموعة مهمة من الأسئلة عن الأدب والمجتمع » (١٥) لأن البنائية - كما يقول كالر - يجب أن تفهم باعتبارها مدخلا إلى ما دعاه الشكليون ب «أدبية» النص الأدبى التى تهتك ألفتنا

بالأشياء والخبرات عند الشكليين ، والتى يمنعنا ـ كما يقول واحد من كبار النقاد البنائيين وهو رولان بارت (١٩١٥ ـ ١٩٨٠) ـ متعة حسية . (١٦) وهو مدخل قائم على استخدام إنجازات علم اللغة فى هذا الشأن ؛ ذ تضيئ اكتشافات سوسير فى هذا المجال الكثير من الموضوعات والنشاطات الإنسانية . «وتقوم فكرة أن علم اللغة مفيد فى الظواهر الثقافية الأخرى على مفهومين جوهريين : أولهما أن الظواهر الاجتماعية والثقافية ليست مجرد مدركات وأحداث ذات معنى ودلالة ، ليست ـ من ثم ـ إشارات ، وثانيهما أنه ليس ثمة جوهر لهذه الظواهر ، لأن ما يحددها هو شبكة دقيقة من العلاقات الداخلية والخارجية» . (١٧) . وهدف أى تحليل بنائى للأعمال الأدبية هو التعرف على هذه الشبكة الدقيقة من العلاقات ذات الدلالة بصورة تمكن الناقد من البعد قدر الإمكان عن التهويمات الانطباعية ، والتعرف على قوانين التعبير الأدبى وقواعده .

وبالرغم من أن أعمال عدد كبير من البنائيين توحى بأن هذا التعرف مقصود لذاته ، وأن الوصول إلى قوانين أو قواعد للتعبير الأدبى هو الهدف الأوحد لأى تحليل نقدى ، فإن القراءة المتأنية لأعمال أىّ من نقاد البنائية الكبار مثل بارت أو تودوروف تكشف عن أن هذا التعرف غير مقصود لذاته ، وعن أن هناك الكثير من العناصر الاجتماعية والثقافية والنفسية قد تسربت إلى أشد تحليلاتهم امعانا فى التجريد والبنائية . ومن هنا فإن التعرف على قواعد التعبير أو الكتابة الأدبية ينطوى على محاولة لاكتشاف بعض الأبعاد الخافية لتلك العلاقة الشائقة والمعقدة بين الأدب والمجتمع . ليس فقط لأن تحليلاتهم البنائية قد أثبتت أن هناك الكثير من أوجه التشابه أو حتى التطابق بين العلاقات أو بالأحرى حزم العلاقات ـ اذا ما أستعملنا تعبير ليفى شتراوس الأثير ـ الفاعلة فى العمل الأدبى وفى الواقع الاجتماعى على السواء ، ولكن أيضا لأن دراساتهم للأدب قد بلورت مفهومين مهمين سرعان ما استفادت منهما الدراسات اللاحقة فى علم اجتماع الأدب وطورتها تطويراً مفيداً . وهذان المفهومان هما : الأدب كمؤسسة مستقلة ، ومسألة السياق الأدبى وقد أخذتهما البنائية عن الشكلية وأضافت إليهما الكثير .

فقد أدى تركيز البنائيين على أن الأدب مؤسسة قائمة بذاتها لها قوانينها الخاصة إلى فتح الباب أمام استقصاء ملامح وقوانين هذه المؤسسة من منظور مغاير ، وهو كونها مؤسسة اجتماعية كبقية المؤسسات الاجتماعية الأخرى الفاعلة فى المجتمع . وهذا ما سنتناوله بشئ من التفصيل فيما بعد . أما اهتمام البنائيين بعلاقة العمل الأدبى بذاته فى المجال النوعى لهذا العمل وتفاعله مع هذا التراث فقد بلور فكرة مهمة فتحت كذلك آفاقا ثرية من البحث والاستقصاء . فعلاقة العمل الأدبى بتراثه أهم عند البنائيين من علاقته بالواقع الاجتماعى الذى يصدر عنه ، بمعنى أن السياق الأدبى والثقافى أهم لديهم من السياق الاجتماعى والحضارى . وعلاقة النص الأدبى بسياقه علاقة لها فعاليتها الخاصة ، وهى «فعالية دينامية يتضمنها مفهوم كريستيفا الخاص بالعلاقة الجدلية بين النصوص ، الذى تدعو فيه ببساطة إلى أن أفضل طريقة لقراءة العمل الأدبى هى قراءته باعتباره تعليقا على غيره من النصوص وليس تعليقا على المجتمع» (١٨) . وبالرغم من أن هناك قدراً كبيراً من الصواب فى هذا المفهوم ، فإن ما به من إسراف فى تأكيد علاقة النص الجدلية بغيره من النصوص على حساب علاقته بالواقع الذى صدر عنه يستهدف الاجهاز على علاقة الأدب بالمجتمع ، ولكنه لا يفلح فى ذلك . فعلاقة النص بغيره من النصوص هى علاقة اجتماعية فى أحد مستوياتها ، وتاريخية فى مستوى آخر ، وإلا لما كانت جدلية بالمعنى الحقيقى لهذه الكلمة .

لكننا برغم المغالاة الواضحة فى هذه الفكرة ، لا يمكن أن ننفى أهمية ما جاء بها من اهتمام بالسياق الأدبى ، لا باعتباره بديلاً للسياق الاجتماعى ، ولكن باعتباره مشاركا فى صياغة مفهوم أشمل وأوسع عن علاقة الأدب بالواقع الاجتماعى والحضارى الذى صدر عنه : مفهوم ينطوى على أن الأدب لا يتعامل مع الواقع وتفاصيله الجزئية المحسوسة ، بل مع تصورات أو مفاهيم عن هذا الواقع تبلورت من خلال تفاعل الكاتب مع الواقع ـ بشقيه الفعلى و الحلمى ـ ومع إنجازات وتصورات أسلافه ومعاصريه من الكتاب والمفكرين ومع الكثير من القيم والتقاليد والمؤسسات السائدة فى هذا الواقع و الفاعلة فيه . (١٩) ومن هنا لابد أن يتوافر فى أى دراسة للأدب الوعى «بالسياق الأدبى ـ بالكتابات السالفة والمعاصرة واللاحقة ـ الذى يجعل الأدب شيئا مغايراً لمجرد الإنتاج أو النسخ المباشر لصورة تاريخية ما للمواضعات الاجتماعية» : (٢٠) لأن الوعى بهذا السياق الأدبى يمكن الدراسة النقدية من رؤية «النمط المعقد من العلاقات التى تربط العمل بغيره من التعبيرات المماثلة فى الشكل أو الفكر ، والمنتشرة على امتداد التباين الواسع فى طبيعة التعبير الفنى» . (٢١) ، كما أن الاعتراف بدور هذا السياق وأهميته ضرورى جداً إذا ما اعترفنا مع لوسيان جولدمان (١٩١٣ ـ ١٩٧٠) بان حياة الإنسان الفرد شديدة الاختصار ومحدودة للغاية على نحو لا يمكنها من خلق «الأبنية العقلية ، أو ما يمكن تسميته بالمقولات التى تصوغ كلاً من الوعى التجريبى لفئة اجتماعية ما وعالمها الخيالى الذى يبدعه الكاتب» (٢٢) والتى لا يمكن بدونها التعرف على العلاقة الجوهرية بين الحياة الاجتماعية والإبداع فى رأى جولدمان .

فعلاقة الأدب بالمجتمع لا تحكمها قوانين التشابه السطحى الساذجة ، ولا حتى مفاهيم الانعكاس المختلفة ، وإنما تتشكل أواصرها على مستوى أعمق من هذا كثيرا ، هو مستوى هذه الأبنية العقلية أو المقولات التى يقول بها جولدمان . ومن هنا يجئ دور البنائية الجوهرى فى اكتشاف هذه الأبنية العقلية . إذ «يؤمن البنائيون إيمانا قويا وعميقاً بأن هناك بناء جوهريا خلف كل سلوك الإنسان ووظائفه العقلية ، ويوقنون بأن من الممكن اكتشاف هذا البناء من خلال التحليل المنهجى المنظم ، وبأن هذا البناء على درجة كبيرة من التماسك ، وأن له معنى ودلالة ، وأنه أيضا على قدر كبير من الشمول والعمومية» (٢٣) . غير أنهم كثيراً ما يقفون عند حدود اكتشاف هذا البناء فى أىّ نص أدبى يتناولونه ، ولا يتعدونه الى معنى هذا البناء أو دلالاته التى قد تفتح الباب لبعض الاستقصاءات التاريخية أو الاجتماعية ، من ثم لمزيد من الحقائق حول علاقة الأدب بالمجتمع . فالبنائية تعتبر أىّ دراسة ذات منظور تطورى أو

تعاقبى معوقة لجهود الناقد الراغب فى اكتشاف الأبنية أو الأنساق الأساسية التى ينطوى عليها العمل ، والتى تتطلب دراسته من منظور تزامنى أو تواقتى . (٢٤) ومن هنا عمدت البنائية فى كثير من الاحيان «إلى الزعم بأنه من الممكن التغاضى عن دراسة الجانب الدلالى ــ المتعلق بالمعنى ــ فى الأدب . وتجاهل هذا الجانب بقدر الامكان ، حتى يمكن عزل بعض الملامح الأخرى وبلورتها ... وبأنه من الممكن تجاهل معنى الأدب إلى حد كبير ــ وهذا شئ غير ممكن التحقيق ؛ لأن نتيجة هذا التجاهل أن الدلالات المعنوية والقيم ما تلبث أن تتسلل إلى التحليلات دون ملاحظتها أو الإفصاح عنها » (٢٥)

وتتسلل الدلالات المتعلقة بالمعنى إلى تحليلات البنائيين نتيجة لاعتماد البنائية ــ كمنهج للبحث ــ على اكتشافات دى سوسير اللغوية والإشارية (السيميولوجية) بصفة خاصة ، حيث تنطلق البنائية كمنهج فى الاستقصاء العلمى » من نظرية مرنة فى معنى الإشارات وفى الاتصال يمكن عبرها تحليل قدر هائل من الأنماط المختلفة من المادة المقارنة ، وذلك بسبب العلاقة غير الغرضية بين المشير والمشار إليه ».(٢٦) ومع أن هذه الفكرة السوسيرية قد لاقت الكثير من النقد والتشكيك حتى فى حياة سوسير نفسه ومن معاصريه من الشكليين ، لكنها أصبحت فيما بعد واحدة من القواعد الأساسية للمنهج البنائى ، وأسهمت لدى بعض أشياع هذا المنهج فى عقد بعض المقارنات بين أوجه الشبه فى علاقة الإشارة بالمفهوم أو الدلالة ، وعلاقة الأدب بالمجتمع من ناحية ، وفى تناول الأدب ضمن نطاق نظام الإشارات الانسانى الأوسع من ناحية أخرى وقد مهد هذا الطريق إلى تطوير مفهوم التناظر بين العالمين الأدبى والاجتماعى ؛ وهو مفهوم من المفاهيم الأساسية التى يعتمد عليها علم اجتماع الأدب بشكل عام ، وعلم اجتماع الرواية بشكل خاص ، ولاسيما لدى لوسيان جولدمان وألان سوينجوود من بعده (٢٧)

ويتضح فى أعمال جولدمان أثر الإسهام البنيوى الواضح فى تطوير علم اجتماع الأدب ، ولكن جولدمان يفرق فى هذا المجال تفريقا حاسماً بين البنائية الشكلية والبنائية التكوينية . فالأولى تركز على الأنساق البنائية بصورة تؤدى إلى الفصل بين شكل الأنساق ومحتوى السلوك الانسانى ، وتفصم بين النسق البنائى والموقف التاريخى والاجتماعى الذى يرتبط به ، فى حين لا تفعل البنائية التكوينية ذلك ، فضلاً عن وعيها العميق بالحس التاريخى وبأن العناصر التاريخية والخصائص الفردية تشكل فى تفاعلها وجدلها معاً جوهر المنهج الايجابى لدراسة الأدب والتاريخ (٢٨) كما أن البنائية التكوينية تختلف عن البنائية الشكلية فى أنها لا ترى أن النسق البنائى يشكل الجزء الجوهرى أو القطاع الأهم الذى يحكم السلوك الانسانى العام ، وإنما تدعو إلى ضرورة أن يكون هذا النسق كلياً وشاملاً وليس قطاعيا أو جزئيا . هذا بالإضافة الى طموحها لأن تصبح المنهج الأصيل القادر على استيعاب العلاقة الجدلية المعقدة بين الانسان والواقع والتاريخ إذا ما قدر لها أن تنمو وتتطور من خلال العمل الدائب على بلورة ملامحها وتمحيص فروضها فى التطبيق والممارسة النقدية . ويمزج جولدمان ، فى هذه البنائية التكوينية ، التحليل البنيوى بالمادية التاريخية والجدلية (٢٩) فى محاولة لتأسيس علم اجتماع للأدب ، يستفيد من الإسهام البنيوى دون أن يغفل الخلفية الاجتماعية والعناصر التاريخية ، فى محاولة للإضافة الخلاقة إلى ما قدمته النظريات المختلفة التى حاولت التعرف على طبيعة العلاقة بين الأدب والواقع الاجتماعى الذى يصدر عنه ويتوجه إليه فى نفس الوقت ، بأوسع ما تعنيه كلمة الواقع تلك من معان تشمل المساحة الممتدة بين الواقع والحلم ، متضمنة فى ذلك التاريخ والتراث .

وتتجاوز العلاقة بين الأدب والمجتمع عند جولدمان معظم التفسيرات الاجتماعية السابقة دون أن تسقط من اعتبارها أهمية الواقع الاجتماعى بمعناه الشامل ذاك فى صياغة رؤى العمل الأدبى وفى الاهتداء إلى أبنيته وأنساقه الأساسية . فدراسة هذا الواقع الاجتماعى هى التى تمكن الباحث من اكتشاف ما يسميه جولدمان « بالرؤية الشاملة للعالم » . وهذه الرؤية ليست بأى حال من الأحوال «حقيقة تجريبية ولكنها بناء من الأفكار والطموحات والمشاعر التى تقوم بتوحيد جماعة اجتماعية ما فى مواجهة الجماعات الأخرى . ومن هنا فإن هذه الرؤية الشاملة للعالم هى فحص تجريدى ؛ ويتحقق لها وجود أو شكل مجسد فى نص أدبى أو فلسفى ما . فالرؤى الشاملة للعالم ليست حقائق ، وليس لها وجود موضوعى فى حد ذاتها ، وإنما توجد فقط كتعبيرات نظرية عن الظروف والمصالح الحقيقية لشرائح اجتماعية محددة ».(٣٠) وهذه الرؤية الشاملة للعالم ، وهى نفسها ما يدعوها جولدمان فى أحيان أخرى بالوعى الجمعى لشريحة اجتماعية معينة ، هى التى تزود الباحث أو الناقد الأدبى بالمدخل الأساسى للتعامل مع النص الأدبى ؛ لأنها هى التى ستمكنه من «عزل الملامح العرضية عن الخصائص الجوهرية فى العمل ، والتركيز على النص باعتباره كلاً ذا مغزى ... وأعمال الكاتب العظيم وحدها هى التى تنطوى على التماسك الداخلى الذى يجعلها كلاً ذا مغزى ».(٣١) وهذا هو المعيار الأساسى فى التمييز بين الأعمال العظيمة وتلك التى لا قيمة كبيرة لها . وهو معيار داخلى مستق من تكامل وتماسك النص الأدبى وليس راجعاً إلى عناصر دخيلة عليه أو مأخوذة من الواقع الخارجى . ومن هنا تأخذ العلاقة بين النص الأدبى والواقع مستوى جديداً من الخصوبة والتعقيد ، تزودنا فيه بقيم معيارية وحكمية دون الوقوع فى الابتسار أو التبسيط .

## (٣) الأدب كمؤسسة اجتماعية

رأينا كيف سار البحث فى مجالين متوازيين متعارضين معاً حتى التقيا فى اسهامها فى تمهيد الطريق لبلورة منهج جديد لدراسة الظاهرة الأدبية ؛ منهج يجمع إلى جوار الدور الحيوى للميراث الاجتماعى ، (الذى يهتم بعناصر الواقع الاجتماعى ويحاول خلق شبكة من العلاقات والعناصر الخارجية التى تتفاعل مع النص الأدبى وتنعكس على مراياه) مزايا الإسهام الشكلى والبنيوى ، الذى يعتبر النص الأدبى هو الموضوع الجوهرى للنقد ، ويحاول من خلال التعرف على بنياته وأنساقه التركيبية والتكوينية أن يؤسس علاقة من نوع آخر بينه وبين تراثه الأدبى من جهة ، والمجتمع الذى ظهر فيه من جهة أخرى . وهذا المنهج الجديد فى تناول الظاهرة الأدبية هو مايعرف الآن بعلم اجتماع الأدب ، أو سوسيولوجيا الأدب كما يحلو للبعض أن يسموه . وكما يوحى اسم ذلك المنهج الجديد ، فإنه يدين لعلم الاجتماع قدر دينه للنقد الأدبى ، لا فى

نطاق الكشوف والقضايا والأسس المنهجية التى حددت ملامحه (فقد كان ذلك همّ الذين استقصوا تفاصيل العلاقة بين الأدب والمجتمع من نقاد الأدب ودارسيه ، ومن الذين حاولوا البرهنة على استقلالية الأدب والتعامل مع بنياته وأنساقه المكونة) بل فى مجال التحديد العلمى والاهتمام بالجانب المعيارى والتجريبى فى رسم أسس هذا المنهج وقواعده . فقد أتى علم الاجتماع إلى هذا الجانب من البحث المنهجى بالشئ الكثير ، وخاصة فيما يتعلق بدراسة طبيعة العلاقة بين النص الأدبى والجمهور من ناحية ، وبينه وبين بقية العناصر المكونة للمؤسسة الأدبية الواسعة من ناحية أخرى .

لقد أدت دراسات علماء الاجتماع للأدب والفن باعتبارهما من المؤسسات الاجتماعية الفاعلة فى أى مجتمع إنسانى إلى إضاءة الكثير من الجوانب المهمة فى العمليتين الإبداعية والنقدية على السواء . فالأدب بالنسبة لعلماء الاجتماع جزء مهم من المؤسسة الاجتماعية ، وهو مؤسسة كأى مؤسسة اجتماعية أخرى . وقد ظل كذلك منذ فجر التاريخ عندما اكتشف الإنسان نفسه وأصبحت له لغة » (٣٢) والكتابة بالنسبة لهم هى إحدى وسائل البحث عن المكانة الاجتماعية أو احتيازها ؛ فإن تكتب يعنى أن تعلن حقك فى اهتمام القراء ، فهذا جزء من أى أسلوب . وأن تكتب يعنى أيضا أن تزعم لنفسك على الأقل المكانة التى تجعلك جديراً بأن تقرأ » . (٣٣) ومن هنا كان من الطبيعى أن يتناول علماء الاجتماع هذه المؤسسة الاجتماعية التى تهب أفرادها مكانة اجتماعية متميزة ، تجعلهم قادرين على التأثير فى كثير من المؤسسات الاجتماعية الأخرى التى لا تقل أهمية عن مؤسستهم تلك إن لم تفقها فى الأهمية كثيرا . ويعترف علماء الاجتماع «بأن هناك صراعا ـ مناقشات ومجادلات وخلافات ـ حول الأدب كتعبير متفرد عن الفعل الإنسانى ، والأدب كمؤسسة اجتماعية » (٣٤) ولكنهم يوجهون جل اهتمامهم إلى الجانب الثانى فى هذا الصراع ، دون التغاضى كلية عن دور الجانب الأول فيه .

غير أن مشاكل عالم الاجتماع لا تنتهى بمجرد انحيازه إلى جانب الرؤية التى تعتبر الأدب مؤسسة اجتماعية ؛ إنها بالأحرى تبدأ ... «لأن من يركزون من علماء الاجتماع على النشاطات الضرورية لاستمرار المجتمع والمحافظة عليه يعتبرون الأدب نشاطا ثانويا ، أما الذين يعطون الأولوية للقيم الثقافية ـ بالمعنى الاجتماعى الواسع لمفهوم الثقافة ـ يضعون الفن والدين فى أعلى المكانات » (٣٥) كما أن تعريف المؤسسة الاجتماعية ذاته باعتباره أحد المجالات المهمة للدراسة الاجتماعية ، أو بالأحرى بؤرة هذه الدراسة ، يختلف باختلاف وجهة النظر تلك . لكن هناك شبه اتفاق بين معظم علماء الاجتماع ـ مثل كولى وماكيفر ومالينوفسكى وهيرتزلر وميرى ـ على أن المؤسسة الاجتماعية هى الهيكل الاساسى الذى ينظم خلاله الإنسان نشاطاته ويدعمها لكى تلبى حاجاته الأساسية . وهى عادة ما تتميز عن الروابط أو الجمعيات بضخامتها وتعقدها ، وبأن وجودها فى المجتمع لا يتوقف فحسب على اندراج عدد من الأفراد فى عضويتها ، وعلى توافر مكان محدد لها ، وإنما على بعض الأنماط والقواعد ـ غير المكتوبة غالبا ـ والمميزة للسلوك فى المجتمع . وتتسم هذه الأنماط والقواعد السلوكية بطبيعتها المتخصصة ، وبأعرافها المتواضع عليها ، وبأنواع معينة من النشاطات والأدوار والمكانات الاجتماعية التى تتطلب بدورها أشكالا من التجمعات والمنظمات أو الروابط التى تنظمها أنماط سلوكية متميزة ، وقيم وعقائد تنعكس فى مجموعة من الرموز والطقوس ، التى تعبر عن نفسها بوسائل وأدوات وصياغات معينة .

فالمؤسسة الاجتماعية إذن بناء شديد التراكب والتعقيد ، يلبى الكثير من الحاجات الأساسية اللازمة لحياة المجتمع واستمراره ، ويتطور من حيث التركيب والتعقيد بتطور هذه الحاجات ، ويقوم فى الوقت نفسه بنقل القيم الاجتماعية التى تلبى هى الأخرى وظيفة حيوية فى الحفاظ على تماسك المجتمع وسلامته والأدب والفن كمؤسسة اجتماعية يصنف بين المؤسسات الثانوية إذا ما أخذنا مسألة الحفاظ على حياة المجتمع وتلبية مطالبه الأساسية كمعيار ؛ فهو من هذه الناحية أقل أهمية من مؤسسة الأسرة مثلاً أو غيرها من المؤسسات الاقتصادية أو السياسية ، إلا أنه ما يلبث أن يصنف بين المؤسسات الاجتماعية الرئيسية إذا ما أخذنا مسألة نقل القيم وصيانتها كمعيار . لكن هناك اجماعاً فى جميع الحالات بين علماء الاجتماع على أن الأدب مؤسسة اجتماعية كغيره من المؤسسات الأخرى ، حيث ينطوى على نظام من التفاعل الاجتماعى ، يزود فيه الكاتب الجمهور بما يشبع حاجة إنسانية لديهم ، ويتلقى منهم فى مقابل ذلك التقدير أو الاحترام . أو ـ بمصطلح علماء الاجتماع ـ مكانة اجتماعية متميزة . أما العمل الإبداعى نفسه فإنه ما يلبث أن يتحول إلى وسيلة من وسائل الاتصال بين أفراد المجتمع كما لو كان لغة يتخاطبون بها ويمارسون خلالها نوعاً أرقى من التفاعل الاجتماعى الذى يساهم بلا شك فى تعزيز التماسك الاجتماعى .

ويدعو عدد من علماء الاجتماع إلى أن الأدب كمؤسسة اجتماعية ينطوى على نوع من العمل الجمعى الذى يشارك فيه عدد كبير من الافراد وفق مجموعة متعارف عليها من التقاليد ، بصورة تؤكد طبيعته الاجتماعية وتتجاوز الحاجة الى البرهنة على أن هناك نوعاً من «التطابق بين أشكال المؤسسة الاجتماعية والأساليب والموضوعات الأدبية ، وتثبت أن الأدب اجتماعى ، بمعنى أنه تخلق عبر جهود شبكة من البشر يعملون معاً ويقترحون اطاراً يستوعب الأنماط المتباينة من الفعل الجمعى » (٣٦) فالتماثل بين أشكال العلاقات السائدة فى مجتمع ما وأساليب وموضوعات التعبير الأدبى فيه راجع ـ فى نظر علماء الاجتماع ـ إلى هذا البعد الجمعى فى الأدب والفن . وإلى اعتماد المبدع على مجموعة من الأفراد الذين يمارسون تلك الأنشطة المساعدة والضرورية لاكتمال إبداعه ؛ ليس فقط هؤلاء الذين يشاركون مباشرة فى انتاج واستهلاك العمل الابداعى من ناشرين وقراء ونقاد وموزعين ورقباء ... الخ . ولكن أيضا مختلف الأفراد والمؤسسات الصانعة للمعنى وللقيم فى المجتمع الذى يعيش فيه ، والمحافظة على التقاليد والأعراف وغيرها من مواضعات الاستقرار الاجتماعى ، والتى لا تلبث بدورها أن تشكل عقبة فى وجه أى محاولة من جانب الأدب للتجديد ، أو بمعنى آخر ، لتغيير أو تحوير هذه التقاليد والأعراف ، سواء فى داخل الدائرة الأولى المتصلة بإنتاج العمل الأدبى واستهلاكه ، أو على نطاق الدائرة الثانية الأوسع وربما الأكثر اهمية .

غير أن «الأدب كبناء مؤسسى يجب أن يأخذ فى اعتباره المنتج الفنى كوجود مستقل ملموس أو كتجربة جمالية ، وكذلك كحلقة جوهرية فى شبكة العلاقات الاجتماعية والثقافية » (٣٧) ، وذلك حتى يكون لهذا البناء قيمة أو فائدة بالنسبة لدارسى الأدب وقرائه . ويرى ميلتون أولبريشت أن هناك ثمانية عناصر لا نستطيع بدونها الزعم بأن الأدب أو الفن يعتبر مؤسسة اجتماعية يتمتع منتجها ـ العمل الأدبى أو الفنى ـ بوجود مستقل كتجربة جمالية ، فى الوقت الذى يعتبر فيه المحور الذى تدور حوله هذه المؤسسة وظيفيا وتكوينيا . وهذه العناصر الثمانية هى :

(أ) نظام تقنى بما فى ذلك المواد الخام من كلمات وألوان ... الخ والأدوات المتخصصة والأساليب والمهارات الموروثة أو المخترعة .

(ب) الصور التقليدية للفن ، مثل السونيت والرواية فى الأدب أو الأغنية والسيمفونية فى الموسيق ... إلخ فهذه الأشكال تفترض وجود معنى ومضمون معين يتغير مع الزمن .

(ج) المبدعون بحياتهم الاجتماعية وتدريبهم وأدوارهم ومهنهم وروابطهم وأنماط ابداعهم

(د) نظام للتبادل والمكافآت ، بما فى ذلك المندوبون الأدبيون ورعاة الفنون والمتاحف والموزعون والناشرون والتجار ومؤسساتهم وموظفوهم .

(هـ) النقاد ومراجعوا الكتب والعروض والوسائل التى يعبرون من خلالها عن آرائهم وأساليب تعبيرهم وجمعياتهم وروابطهم .

(و) القراء والجمهور من الجمهور الحىّ فى المسرح وحفلات الموسيق والمتاحف إلى الملايين المختفية خلف شاشات التليفزيون أن وراء صفحات كتاب أو بجوار الراديو .

(ز) مبادئ محددة للحكم والتقييم الجمالى وغير الجمالى وما وراء الجمالى تشكل قاعدة للحكم القيمى بالنسبة للمبدعين والنقاد والمتلقين .

(ح) قاعدة عريضة من القيم الثقافية العامة التى تمد الفن بأسباب وجوده فى المجتمع ، مثل الافتراض بأن الفن له دور حضارى وله القدرة على ارهاف الحس أو الانفعال والتغلب على التعصب وتعضيد التماسك الاجتماعى . (٣٨)

ومن الواضح من هذا العرض الموجز لتلك العناصر أن بعضها اجتماعى بالدرجة الأولى وبعضها الآخر ثقافى أو أدبى فى المحل الأول ، وأن الجوانب الموضوعية والذاتية تتشابك فى صياغة هذه العناصر بصورة يصعب معها الفصل بين الفردى والاجتماعى ، ويستحيل معها أى تبسيط بالنسبة للعلاقات التى تتفاعل عبرها هذه العناصر لتشكل المؤسسة الاجتماعية الفاعلة للأدب أو الفن . فليست هناك بين هذه العناصر علاقات بسيطة بل شبكة معقدة من العلاقات التى تتراوح بين التكامل والتناسق من جهة ، والتعارض والصراع من جهة أخرى ، تحتاج دراستها إلى التعرف بداءة على وظيفة هذه المؤسسة الاجتماعية الحاوية ، لها وعلى درجة تفاعلها مع بقية المؤسسات الاجتماعية الفاعلة فى هذا المجتمع .

ومن البداية نجد أن وظيفة الأدب كمؤسسة اجتماعية لا تقل تشابكا وتعقيداً عن طبيعة هذه المؤسسة والعلاقات الصانعة لديناميتها . فالأدب كمؤسسة اجتماعية لا يلبى حاجة اجتماعية حياتية مباشرة ، كالجوع (المؤسسة الاقتصادية) والجنس (مؤسسة الأسرة) وإنما يشبع حاجات أخرى ليس لأغلبها وجود مادى محسوس . فيرى **فيبلهان** أنه يشبع الحاجة الاجتماعية للاستطلاع والتساؤل والاكتشاف (٣٩) ، فى حين يعتقد **ستيفن بيير** أنه يشبع حاجة أعلى إلى المتعة الجمالية ، وهى تختلف عن الحاجات الأخرى المباشرة فى أنها لا تنهض على نمط أستهلاكى أو على فعل إجرائى (٤٠) . أما **هيرتزلر** فإنه يبلور آراء عدد كبير من من أسلافه من علماء الاجتماع الذين رأوا أن المؤسسة الأدبية تدخل ضمن المؤسسات الاجتماعية التى تقوم بالترفيه عن الانسان وتجديد نشاطه وطاقته الذهنية والجسمية والانفعالية ، بصورة تحقق نوعاً من التوازن مع تأثير العمل المرهق عليه . (٤١) ويقدم بارسون تنويعاً آخر على هذه الرؤية لوظيفة الأدب والفن كمؤسسة اجتماعية يستعمل فيه الكثير من مصطلحات علم النفس ويقول فيه إن الأدب يقوم بدور تعويضى عن الانفعالات العنيفة ، ويحقق نوعاً من التنفيس الذى يفثأ حدة التوتر الناجمة عن ممارسة الأدوار الأدائية فى المجتمع . (٤٢) ويمد كوزر فكرة بارسون تلك على استقامتها عندما يؤكد أن الأدب هو وسيلة لتفريغ الشحنات العدوانية ، إذ يزود المجتمع بصمام أمن يطلق الدوافع العدائية التى تعتبر مصدراً للصراعات الاجتماعية ذات الطابع المؤسسى . (٤٣) هذا ولم تفت علماء الاجتماع مسألة ترديد الذريعة الأخلاقية للأدب والفن ، التى يعرفها نقاد الأدب ودارسوه تمام المعرفة منذ محاورات أفلاطون حتى العصر الحديث . غير أن **ماكس فيبر** ما يلبث أن يطور هذه الرؤية التقليدية لوظيفة الأدب كمؤسسة حينما يربط العالم الجمالى بالتجربة الدينية ، ويبرز العناصر السحرية فى الأدب والفن ودورها الاجتماعى . كما يلاحظ أن تطور الحياة العقلية والثقافية فى المجتمع الحديث جعل الأدب كمؤسسة يضطلع بدور الخلاص الاجتماعى بصورة ينافس فيها الدين ، ويحول القيمة الأخلاقية إلى قيمة جمالية وتذوقية ، مقدما ـ كما قدم الدين ـ مجموعة من القيم المطلقة أو العليا التى تتصارع عادة مع القيم السائدة فى المجتمع ، بغية تحرير الانسان من رتابة وفظاظة الروتين اليومى ، ومن ضغوط الواقع النظرى والعملى على السواء . (٤٤)

وعموما ، وبعد كل هذه الآراء المتباينة فى وظيفة الأدب والفن كمؤسسة اجتماعية ، « يمكن القول بأن الأدب كمؤسسة اجتماعية يحشد



مجموعة من القيم المحددة تنطوى على درجة من التماسك واليقين الكيفى الذى يتوازى مع هذا الحس المطلق بالايمان الدينى . وتتضمن هذه القيم ، التى يتم تأكيدها عادة فى أشكال وصياغات متعددة ، على : أهمية الطبيعة الكيفية للتجربة فى مواجهة الخصائص الكمية والميكانيكية للعلم والتكنولوجيا ؛ الاحساس بكلية **الوجود** إزاء الإمعان فى التخصص وتجزيئية الأدوار ؛ إحساس اجتماعى بالمجتمع فى مواجهة العلاقات التعاقدية اللاشخصية للعمليات البيروقراطية ؛ تمجيد القيم الداخلية للفن إزاء قيم الثراء والنجاح المادى ـ وكل القيم السائدة فى مجتمع الطبقة الوسطى البرجوازى » (٤٥) ومن خلال هذه القيم المتميزة التى يؤكدها الفن يحقق المجتمع نوعاً من التوازن الذى يكفل له قدراً كبيراً من التماسك والسلامة . فالأدب كمؤسسة اجتماعية لا يقوم بوظيفة واحدة وإنما بمجموعة متعددة من الوظائف التى يشبع خلالها كثيرا من حاجات الإنسان الأساسية والثانوية ، ويخلق عبرها مجموعة من القيم القادرة على الإسهام فى أحداث التغيير الاجتماعى .

## (٤) علم اجتماع الأدب

إذا كان للأدب كمؤسسة اجتماعية كل هذه الوظائف الحيوية فى حياة المجتمع فقد كان من الطبيعى أن يؤسس علم الاجتماع فرعاً خاصا من فروع بحثه لدراسة هذه المؤسسة المهمة . لكن دراسة هذه المؤسسة الاجتماعية النوعية تتطلب نوعاً خاصاً من المهارات والخبرات المعرفية التى لا تتوافر لعالم الاجتماع العادى ... أقلها المعرفة بالسياق الأدبى التى ثبت من خلال عرضنا السابق أنها لا تقل أهمية فى هذا المجال عن المعرفة بالسياق الاجتماعى الذى ظهر فيه العمل الأدبى ومارس دوره فى نطاقه . ناهيك عن التبصر بأدق أمور الحساسية الأدبية ، وبما أنجزته مختلف المناهج النقدية فى تناولها للأدب وتحليلها له . وقد حاول بعض دارسى علم اجتماع الأدب التغاضى عن هذه المعرفة أو الاستخفاف بها ، إذ يعتقدون أن «لدى عالم اجتماع الأدب الميل إلى إعطاء ثقل اجتماعى لا مبرر له لكل من وجهة النظر الحياتية كما يصورها الفن ووجهة نظر نقاد الأدب . وهو ميل نقترح تسميته بالأغلوطة التقييمية » (٤٦) ويعنى بها عالم الاجتماع تلك الأغلوطة التى تجعل أى دارس اجتماعى يعتمد فى تقييمه للأعمال الأدبية على وجهة نظر الناقد فيها حتى تسوغ له شهادته النقدية حق استخدام هذه الأعمال الادبية فى دراساته الاجتماعية . لأن عالم الاجتماع ليس مؤهلاً فى الغالب الأعم للحكم على قيمة العمل الأدبى الأدبية ، ومن هنا فإنه قد يعتمد فى استنباط بعض نتائجه المهمة على أعمال ذات قيمة أدبية ضئيلة ، وربما معدومة ، وإن كانت قيمتها الاجتماعية فى نظره عالية نسبيا

ومن المعترف به بين كثير من دارسى علم اجتماع الأدب «ان عالم الاجتماع حينما يوجه اهتمامه الى الأدب يحس احساساً دائما بأن الناقد الأدبى يفحح فوق عنقه . ومما يزيد الأمر تعقيداً أنه يشعر ، بالإضافة إلى هذا الاحساس بالحرج ، بأن الناقد الأدبى قد يكون على صواب » (٤٧) وقد ساهم عدد من نقاد الأدب فى مضاعفة حرج علماء الاجتماع فى هذا المجال عندما أكد بعضهم «أن الأدب سيجود على عالم الاجتماع ، أو على أى شخص آخر ، بما يمكن أن يقدمه إذا ما تنوول كأدب ... والأدب الذى أعنيه هنا هو الذى تطل فى أى محاولة لتعريفه عناصر التقييم الحكمى بشكل أساسى ، وهو الذى يمنح نفسه فقط للقارئ الذكى القادر على النقد ، المتبصر الحساس ... وعلى الاستجابة الملائمة والمتذوقه لاستعمالات الفنان الحاذقة والمراوغة للغة ولتعقيدات البناء الفنى وأنساقه » (٤٨) . وحتى يتخلص عالم أجتماع الأدب من هذا الحرج فقد لجأ إلى حيلة تعويضية ما لبثت أن فتحت أمامه الباب للغوص فى مزالق جديدة وهى حيلة الإمعان فى التجريبية العلمية . ومن هنا كان من الضرورى حتى يمكن لدارس هذا المنهج الجديد الإسهام فى إثراء معرفتنا بالأدب والمجتمع على السواء ، ان يتسلح بموهبة الناقد الأدبى وبصيرته ومعرفته ، وبأدوات عالم الاجتماع واستقراءاته ومعياريته .

فالجمع بين أدوات الناقد وعالم الاجتماع ضرورى فى هذا الميدان . « لأن علم اجتماع الأدب هو محاولة استقصاء مجموعة كبيرة من التساؤلات المفتوحة عن الأدب والمجتمع ، على أمل إضاءة الأدب فى علاقته بالبيئة الاجتماعية من ناحية ، وتحقيق بعض من الفهم للمجتمع والتاريخ من ناحية أخرى ، أو على أقل تقدير سيهتم بالتساؤل عن طبيعة وقيمة وحدود هذا الفهم » (٤٩) ومن الواضح أن تعبير علم اجتماع الأدب يوحى للوهلة الأولى بأنه «يغطى نوعين مختلفين من مجالات البحث ؛ حيث يتناول بالتالى الأدب كمنتج استهلاكى والأدب كجزء جوهرى مكون للواقع الاجتماعى . أو بمعنى آخر يتناول المجتمع باعتباره مكان استهلاك الأدب مرة ، وباعتباره موضوع الإبداع الأدبى مرة أخرى » (٥٠) . لكن أى رغبة حقيقية فى الاضطلاع بأى دراسة منهجية اجتماعية للأدب لابد أن تأخذ فى اعتبارها الطبيعة النوعية لهذا الأدب وقوانينه الخاصة ، فى نفس الوقت الذى تستعمل فيه وعيها بالواقع الاجتماعى لإضاءة كل من العاملين الأدبى والاجتماعى على السواء . «فعلم اجتماع الأدب يستهدف فهم معنى العمل الأدبى .. وهذا يعنى ايضاح كل شبكة المعانى التى يفصح عنها التحليل الداخلى للعمل » (٥١) وعقد العلاقات بين هذه الشبكة وبين نظيرتها المستقاة من دراسة واقع الشريحة الاجتماعية التى صدر عنها العمل .

لكن ترى ، ما الذى يمكن أن يستفيد به عالم الاجتماع من دراسته للأدب كمؤسسة اجتماعية نوعية ؟ خاصة وأن هناك من علماء الاجتماع من يزعم بأن دراسة علم اجتماع الأدب لا تقدم شيئا ذا بال لتطوير النظرية الاجتماعية . (٥٢) ويحاول جون هول أن يجيب عن هذا السؤال إجابة مغايرة لتلك التى طرحها فروستر وكينفورد فى مقالهما هذا ، إذ يرى أن هناك مجموعة من الأسباب تدفع عالم الاجتماع إلى الاهتمام بالأدب . فقد يساعد هذا العلم على فهم النصوص الأدبية نفسها وقد يستفيد هو نفسه من دراسة هذه النصوص ، لأن علم الاجتماع لا يزعم لنفسه احتكار الأساليب أو المناهج التى تكفل الكشف عن حقيقة الواقع الاجتماعى . فضلاً عن «أن الأدب له دور فعال فى جعل علم الاجتماع أكثر حساسية للمجتمع بشكل عام ، ولردود أفعال الأفراد لمجتمعهم بشكل خاص . كما أنه من المعقول الدفع بأن الخيال الادبى يستحق عناية خاصة .. لأنه قادر على البحث فى طبيعة المشاعر الموضوعية ... ولأنه يزودنا ـ احيانا ـ بمعلومات عن بعض الموضوعات المعينة .. وأخيراً لأن

الدليل المستقى من الأدب يمكن أن يتميز بالعمق والاستيعاب فى التناول . ولذلك فإن استقصاء كونراد لمشاكل الأفراد المعزولين أو المستوحدين تقدم لنا فيها أشمل للمشاعر المتعلقة بذلك من الذى يقدمه لنا تناول دور كايم لنفس الموضوع » (٥٣)

غير أنه من الأجدر بنا فى هذا المجال ، وقد اعترف لنا أحد علماء الاجتماع أنفسهم بأن الأدب قد يقدم استقصاء أعمق لمشكلة إنسانية واجتماعية ما من ذلك الذى يطرحه عالم الاجتماع ، أن نعكس السؤال نفسه ليصبح : ما الذى يمكن أن يستفيدة الأدب عموماً والنقد الأدبى بصفة خاصة ، من التناول الذى يتعرض فيه عالم الاجتماع لمختلف جوانب الظاهرة الأدبية باعتبارها مؤسسة اجتماعية ؟ وهذا هو السؤال الأكثر أهمية بالنسبة للدراسة النقدية ، الذى تتطلب الإجابة عنه التعرف على مجموعة من التخصصات الفرعية التى تتدرج تحت الاطار المنهجى العريض لعلم اجتماع الأدب مثل «علم اجتماع القراء وجمهور المتلقين ، وعلم اجتماع الموزعين ، وعلم اجتماع المؤسسات الثقافية ، وعلم اجتماع المضمون .. وعلم اجتماع الأنساق الإشارية » (٥٤) ناهيك عن علم اجتماع المؤلف ، وعلم اجتماع الأجناس الأدبية المختلفة ، التى حظيت منه الرواية بالنصيب الأكبر من الاهتمام . ولما كان من الصعب تناول كل هذه الفروع والمجالات التى تهتم بها الدراسة الاجتماعية للأدب فى نهاية هذا المقال بصورة متعجلة دون إجحاف أو تعسف ، فإننى سأكتفى بإحالة القارئ الذى يرغب فى التوسع فى هذا المنهج الجديد الى مجموعة من الدراسات المهمة فى هذا المجال حتى يأذن الله أن أعود إلى هذا الموضوع مرة أخرى ، أو يعود اليه غيرى إن استهوته بعض أبعاده أو قضاياه . (٥٥)

■■■

## ● هوامش البحث

١ - لمزيد من التفاصيل عن هذه النظريات راجع.

Alan Swingewood and D. Laurenson, **The Sociology of Literature**, pp. 23-5.

٢ - Joan Rockwell. A Theory of Literature and Society in **The Sociology of Literature: Theoritical Approaches edt.** Jane Routh and Janet Wolff, (1977) p.

٣ - ابن خلدون ، **المقدمة** ، طبعة كتاب الشعب ( ١٩٧٠ ) ص ٢٢٨ - ٢٢٩.

٤ - لمزيد من التفاصيل راجع :

Walter H. Bruford, «Literary Criticism and Sociology **in Literary Criticism and Sociology**, (1973), edt. J. Stelka. p. 3-4.

وانظر ايضا

Alan Swingewod, op. cit., pp. 26-7

٥ - Alan Swingewood, op. cit., p. 26

Ibid, p. 31.

٦ - Ibid, pp. 31-40 and Herry Levin «Literature as an Institution, in **Sociology of Literature and Drama** (1973), pp. 56-70.

٧ - لمناقشة آراء تين بالتفصيل أنظر:

٨ - Alan Swingewood, op. cit., p. 32.

٩ - لمزيد من التفاصيل عن هذا الموضوع راجع :

Raymond Williams, **Marxism and Literature**, (1977) pp. 75-100.

١٠ - Fredric Jameson, **The prison House of Languages**, (1972) p. 43.

١١ - Tony Bennett, **Formalism and Marxism**, (1979). p. 46.

١٢ - F. Jameson, **op. cit.**, p. 50.

١٣ - Tony Bennett, **op. cit.**, p. 66.

١٤ - **Ibid**, p. 79.

١٥ - John Hall, **The Sociology of Literature**, (1979) p. 13-14.

١٦ - راجع خاصة :

Roland Barthes, **The Pleasure of the Text**, trans, Richard Miller, (1976).

١٧ - Jonathan Culler, **Structuralist Poetics**, (1975) p. 4.

١٨ - J. Hall, **op. cit.**, p. 16.

١٩ لمزيد من التفاصيل عن هذه الفكرة راجع :

Pierre Macherey. **A Theory of Literary Production** (1972) and Terry Eogleton, **Criticism and Ideology** (1976).

٢٠ - Elizabeth and Tom Burno, **Sociology of literature and Drama**, (1973) p. 20.

٢١ - Herbert Block, «Towards a Development of the Sociology of Literature and Art Forms», in **American Sociological Review**, Vol. 8 N. 3 June 1943, p. 314.

٢٢ - Lucien Goldmann, «The Sociology of Literature: Status and Problems of Method, in **The Sociology of Art and Literature** edit. M. Albercht and James Barnett. (1970), p. 584.

٢٣ - Howard Gardner. **The Quest for Mind**, (1976). p. 10.

٢٤ لمزيد من التفاصيل عن فكرة البنائية الخاصة بالتعارض بين التتابع **Diachronic** والتزامن Synchronic راجع د . زكريا ابراهيم ، مشكلة البنية (١٩٧٠) ص ٥٢ - ٥٥ .

كذلك

Robert Scholes. **Structuralism in Literature**, (1974) pp. 13-22.

٢٥ - Robert Scholes, **Structuralism in Literature**, (1974) p. 12.

٢٦ - Roger Pincott, «The Sociology of Literature» in **Archives Euro-Péannes De Sociology**, Vol. 9 No: 1. (1970), p. 190.

٢٧ - راجع فى هذا الصدد كتابى جولدمان **The Hidden God** (1956) وكذلك كتابى سوينجود and **Towards a Sociology of the Novel** (1975)

**The Sociology of Literature** (1972) and **Novel and Revolution** (1976).

٢٨ - لمزيد من التفاصيل راجع مقال جولدمان المذكور فى هامش رقم (٢٢)

٢٩ - Alan Swingewood. op. cit., p. 63.

٣٠ - Ibid, p. 66.

٣١ - Ibid, p. 67.

٣٢– Joan Rockwell, op. cit., p. 35.

٣٣– C. Wright Mills. The Sociological Imagination, (1959). p. 240.

٣٤– Elizabith & Tom Burns. op. cit., p. 15.

٣٥– Milton Albercht, «Art as an Institution» in American Sociological Review, Vol 33, No. 3. June 1968, p. 383.

٣٦– Howard Becker, «Art as Collective Action» in American Sociological Review, Vol. 39, No. 6 (1974). p. 775.

٣٧– Milton Albercht. op. cit., p. 386.

٣٨ أخذت هذه العناصر الثانية بشيء من التصرف عن ميلتون أولبريشت في مقاله المذكور أعلاه .

٣٩– راجع James Feibleman, **The Institutions of Society**, (1956), pp. 26-7.

٤٠– راجع Stephen Pepper, The Sources of Value, (1958), pp. 53 and 153-4.

٤١– J.O.Hertzler, **American Social Institutions**, (1961) pp. 32-4.

٤٢– راجع Talcott Parsons & Edward Shils, **Towards a General Theory of Action**, (1951), pp. 217-8.

٤٣– راجع Lewis Coser, **The Functions of Social Conflict** (1964) pp. 40-57.

٤٤– راجع H. Gerth & C.W. Mills, **From Max Weber**, (1964) pp. 341-3.

٤٥– Milton Albrecht, op. cit., 390.

٤٦– Peter Forster and Celia Kenneford, «Sociological Theory and the Sociology of Literature» in **The British Journal of Sociology**, Vol. 24,

٤٧– No. 3 (1973) p. 35.

٤٨– Ibid, 359

٤٩– F.R. Leavis, **The Common Pursuit**, (1952), p. 193.

٥٠– J.L. Sammons, **Literary Sociology and Practical Criticion**, (1977) p. 7.

٥١– Jaques Leenhardt «The Sociology of Literature: Some Stages in its History in **International Social Science Journal**, Vol: 19 No. 4, (1967). p. 517

Ibid., p. 531.

٥٢– راجع مقال Peter Forster a Celia Kenneford (المذكور في هامش رقم ف٤٦)

٥٣– John Hall, **op. cit.**, p. 38.

٥٤– Raymond Williams, «Developments in the Sociology of Culture» in Sociology, Vol. 10, No. 3 (1976). p. 505.

٥٥– بالاضافة إلى معظم المراجع الواردة في هذه الدراسة راجع بشكل خاص : السيد ياسين ، التحليل الاجتماعي للأدب ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، وفتحي أبو العينين ، الأدب والقيم الاجتماعية القروية ، رسالة ماجستير مقدمة إلى آداب عين شمس ، (١٩٧٦) .

Janet Wolf, **Hermeneutic Philosophy and the Sociology of Art**, (1975) Dinna Spearman. **The Novel and Society**, (1966) Levin Schucking. **The Sociology of Literary Taste**, (1944). Robert Escarpit. **Sociology of Literature**, (1958) and **LeLitteraire et la Social: Eléménts Poūr une Sociologie du la littérature** (1970).

■ ■ ■

غيرت الرومانسية طبيعة الأسئلة التى تعود النقد أن يطرحها على الأعمال الأدبية ، فاستبدلت بالتساؤل التقليدى : «كيف تم هذا العمل» ؟ تساؤلا آخر هو «من يتكلم» ؟ وأضحى البحث عن أصل السياق أهم من تحديد معايير الصنعة وتقويمها ، أو لنقل إن تلك المعايير لم تعد تنفصل عن هذا التساؤل الجوهرى . ومن ثم فقد أصبح الكاتب مسئولا عن الانتاج الذى يتضمن فى نفس الوقت مضمون العمل الأدبى وشكله ، واهتم النقد بالسببية أكثر من اهتمامه بالمعيارية .

ومنذ بداية القرن التاسع عشر ، ظهر نمطان مختلفان ، إن لم يكونا متعارضين ، للإجابة عن هذا التساؤل الحيوى ؛ فالعمل الأدبى فى شكله ومضمونه هو تعبير عن الذات لدى الفنان ، وهو فى نفس الوقت تعبير عن المجتمع [1].

# اجتماعية الأدب

## حول إشكالية الإنعكاس

جى بوريللى



ولازال الوضع ، بعد أكثر من قرنين من الزمان ، يعكس هذا الأزدواج فى التفسير أكثر مما يقدم من إجابات متكاملة تربط بين النمطين ؛ فالمناهج التى تبحث فى جدية هذه الافتراضات تتنازع فيما بينها أكثر من محاولتها الاندماج فى نسق متلاحم .

أما أن يكون الأدب تعبيرا عن المجتمع فيبدو اليوم قولا من الوضوح بحيث لا يحتاج إلى إثبات . وهناك عدة أمثلة تؤكد هذا ، فأوديسة **هوميروس** تعبر دون شك عن اليونان القديمة ، وموسيقى لولى تعبر عن قرن لويس الرابع عشر ، وتصوير **ديلاكروا** عن فرنسا سنة ١٨٣٠ ، ولكن محاولة تجاوز ذلك الوضع الساذج لتحديد طبيعة هذا التعبير وتكوينه ، تبرز مشاكل عدة متشابكة وشائكة ، لم تجد بعد حلولاً مرضية لها .

**جى بوريللى أستاذ الأدب بجامعة نانسى بفرنسا**

وكما كان من السهل أن نجد فى روايات **بلزاك** أو **ستاندال** تماثلاً مع المجتمع المعاصر، فضلا عن إفصاح الكتاب أنفسهم عن رغبتهم فى تصوير المجتمع، فقد ظهرت فى لغة النقد الأدبى مجموعة من الاستعارات التى تؤكد هذه العلاقة التماثلية، مثل «**تمثيل**»، «**صورة**»، «**انعكاس**»، «**مرآة**» الخ .. وإذا كان من المعروف أن هناك نوعاً من الأدب يقوم ـ وله الحق فى ذلك ـ بتصوير المجتمع، فإن هذا الحق لم يكن ممنوحا إلا لبعض الأنواع الأدبية المحددة، وبخاصة الأنواع المتداولة التى كانت تحاكى الواقع اليومى أو الفردى أو الاجتماعى، ومنها الساتيرة والكوميديا. وإذا كان الوقت لم يحن بعد للقول بأن مأساة راسين إنما تقدم صورة ما للمجتمع الفرنسى فى عهد لويس الرابع عشر، فإنه كان من المألوف وقتئذ القول بأن **موليير** يصور «**عادات عصره**»، وبأنه يقدم للطبقة البورجوازية ولرواد الصالونات الأدبية مرآة كان من السهل عليهم التعرف فيها على سماتهم المشتركة. إن صورة المرآة[٢] ـ وقد اتسع مجال استخدامها ـ قد طبقت منذ القرن الثامن عشر على الرواية. ويحضرنا هنا قول **سان ريال**، الذى استخدمه **استاندال** فى مقدمة الفصل الثالث عشر من الجزء الأول من رواية «الأحمر والأسود»، حيث يقول إن الرواية «**مرآة بوسعها أن تكون نزيهة على طول الطريق**».

وفى القرن التاسع عشر، أصبحت صورة المرآة رمزاً للبيان الخاص بالرواية الواقعية، من **بلزاك** حتى **زولا**. وكذلك تنتظم أعمال **تولستوى** فى الاتجاه نفسه. وهى الأعمال التى حاول **لينين** أن يحللها فى مجموعة من مقالاته الشهيرة بعنوان «ليو تولستوى، مرآة الثورة الروسية»[٣]. وهذا نص تأسيسى؛ ذلك لأنه يستخدم، للمرة الأولى، كلمة انعكاس، لا بمعنى مجازى، بل فى إطار محاولة لتحديد هذا «المفهوم». وقد استشف لينين عدم الملاءمة بين الصورة والمحاولة التنظيرية، وأحس بالفخ الذى قد يقع فيه الناقد بسبب عدم الملاءمة هذا، فقال: «لا نستطيع أن نطلق كلمة مرآة على الظاهرة التى ليس بوسعه (**تولستوى**) أن يعكسها بطريقة صحيحة»[٤]. إن هذه المرآة التى نحن مدعوون للتعرف عليها فى أعمال تولستوى لا تعكس سوى جوانب جزئية لواقع اجتماعى لا يستطيع الكاتب، مهما بلغ من عبقرية، وبحكم الزاوية التى يعالج منها موضوعه، أن يستوعبه كاملا، وإن «عكس بعض الجوانب الأساسية» للثورة. والمهم فى هذه المرآة التى يقدمها لنا ليس الصور البسيطة لظواهر الأفراد أو الأشياء، بل للعلاقات التى تعبر عن اتجاهات أو ضغوط أو آمال أو صراعات؛ وبمعنى آخر تعبر عن صدمات القوة التى تتحكم فى المجتمع الروسى وآثارها، التى تؤدى إلى الثورة. وهو لا يتمثل هذه القوة المتصارعة بصفة مباشرة، بل من خلال إيديولوجيا طبقة لا ينتمى إليها فى الأصل ولكنه ارتبط بها وهى طبقة الفلاحين. إن ما تعكسه روايات **تولستوى** ليس العلاقات الحقيقية ولكن صورة هذه العلاقات على النحو الذى تمثلته تلك الطبقة، مع كل المتناقضات التى تقوم عليها؛ وبعبارة أخرى فإنها تعكس التناقضات التى كانت تعتمل فى فكر تولستوى وتظهر فى أعماله أو على الأقل تتلاءم مع «**الظروف المتناقضة للنشاط التاريخى لطبقة الفلاحين خلال ثورتنا**»[٥].

وقد عرفنا مفهوم «الانعكاس» حتى الآن بطريقة سلبية، أى بطريقة النفى (عدم ملاءمته كصورة) أكثر مما عرفناه بطريقه إيجابية (فى صلب العلاقة التى يؤسسها)، ولكن ربما كنا قد أوضحنا بعض الشئ العناصر التى يقوم مفهوم الانعكاس بربطها بعضها ببعض، أى بعض عناصر العمل الأدبى فى علاقاته بالواقع التاريخى. وقد أدخل لينين بين هذين القطبين مفهوما وسطاً، من شأنه أن يحدد الحيز الذى تتردد فيه هذه العلاقة، والذى نسميه اليوم «بالإيديولوجيا»[٦].

والواقع أن العلاقة بين الواقع المادى الملموس للميكانيزم الاقتصادى الذى لا يشعر به جيدا أفراد المجتمع الواحد، وبين الصور والأفكار التى يحتوى عليها العمل الأدبى، لا يمكن أن تتمثل إلا فى وعى بعض الأفراد، الذين يكونون لأنفسهم، من خلال الإحساس الجزئى والقاصر بالظواهر الاقتصادية والاجتماعيه، تصورات وأنظمة معيارية لكى يعبروا عن وضعهم الخاص. وتستعمل هذه التصورات والأنظمة لفظ «إيديولوجيا»، وهو مفهوم أصبح منذ بداية هذا القرن موضع تحليل وتعريف.

وبادئ ذى بدء علينا أن نميز بين الثقافة والإيديولوجيا التى هى جانب خاص منها. إن وسائل الصيد فى المجتمعات البدائية، أو وسائل تجميع المعلومات فى المجتمعات الحديثة وإرسالها، أو القوانين التى تنظم عملية تبادل النساء فى المجتمعات الآمازونية، أو الزواج فى فرنسا وفى انجلترا ـ كل ذلك ينتظم فى الإطار الثقافى لا الإيديولوجى؛ لأنه يمثل مجموعة من الوسائل غايتها الحفاظ على المجموعة، وذلك بتأمين مأكلها أو توازنها الاجتماعى. وعلى العكس من ذلك الأساطير التى تفسر بدايات وسائل الصيد وبعض أنواعها العملية، أو الأفكار لتى تبرر نوعاً من التنظيم القانونى (إذا كان الزوج رئ س الأسرة، حسب القانون النابليونى، فذلك لأن المرأة بطبيعتها أضعف من الرجل، أو لأن على المرأة أن تطيع الرجل كما يطيع الرجل الله) ـ فهذه تدخل فى إطار الإيديولوجيا. إن هدف الإيديولوجية هو تقديم تأويل للواقع الطبيعى والاجتماعى، وتقديم تفسير لكل الظواهر التى تثير تساؤلنا. ومن شأن هذا التفسير أن يعتمد على القيمة، التى تستند بدورها إلى جوهر ما أو إلى السمة الأساسية لكينونة الشئ.

وقد تبدو الإيديولوجيا غير متميزة عن العلم، مادامت تنبع من نفس الرغبة فى المعرفة. والواقع أننا نعرف، منذ النتائج التى توصل إليها **بشلار**، والتى استخدمها **ألتوسير**، أن العلم قد يبدأ من الإيديولوجيات ولكنه يتكون على نحو مضاد لها؛ ذلك أن «الانفصال الإدراكى» يحدد الوقت الذى يبدأ فيه الانفصال النهائى بين العلم والإيديولوجيا[٧] ومما لا شك فيه أن المعرفة تتمثل فى الإيديولوجيا ولكنها تنطوى عندئذ على غرض. ومن أجل ذلك فإنها تفتقر إلى المنهج الدقيق، وإلى وسائل التحقق التى يلتزم بها العلم. ومن ناحية أخرى، فالإيديولوجيا تسعى إلى التفسير الكلى؛ إلى التصنيف إلى الحسم، فى حين يكون التناول العلمى مرحليا، يتحرك فى نطاق ضيق، ويسعى دائما إلى توسيع نطاق البحث. وهو عندما يتوصل إلى كشف ما، يراجع نماذج عمله فى ضوء النتائج الجديدة.

وإذا كان كل ما فى الإيديولوجيا يدعو إلى تثبيت المعرفة ، فربما كان مرجع ذلك إلى أن الإيديولوجيا تحاول الاستجابة لالتزام هو أهم بالنسبة لوسيلة عملها من رغبتها فى المعرفة ؛ فهى تسمح للفرد بصفته عضواً فى الجماعة ، بل بصفه الفردية ، أن يتلمس موقعه بالنسبة للعالم وللمجتمع وأن يؤول العلاقة التى تربط الوضع الخاص للمجموعة أو للفرد بالبنية التى تحتويه ؛ فهى إذن تتيح له أن «يتفهم» ، وذلك بإضفاء معنى وقيمة على طريقة إندماج عنصر جزئى فى البنية الكلية التى ينتمى إليها أو تكامله معها . ويبدو هذا الدور غاية فى الأهمية بالنسبه لألتوسير الذى يقول مؤكدا : «**تتميز الإيديولوجيا بوصفها نسقا للتصور عن العلم من حيث إن الوظيفة العملية ـ الاجتماعية تتغلب فيها على الوظيفة النظرية (أو وظيفة المعرفة)**»[٨] ومن خلال هذا المعنى يبدو مفهوم «الإيديولوجيا» قريب الشبه بمفهوم «رؤية العالم» Weltanschauung الذى كثيراً ما يعبر عن صورة الإنسان فى علاقاته بالطبيعة أو بالمجتمع كما يراها الكاتب . ولكن لوسيان جولدمان يميز بين هذين المفهومين : «الإيديولوجيا» و «رؤية العالم»[٩] فالأولى تبدو دائما ـ فى نطاق الحدود التى يفرضها الموقف التاريخى ـ **رؤية كلية** ، فى حين تعبر الثانية عن رؤية جزئية .

وبالرغم من مظهر الإيديولوجيا الذى يحاول أن يربط بين موقف خاص ومضمون كلى ، فإنها فى الواقع تفرغ هذا المضمون الكلى ، لأنها ليست جدلية ؛ ذلك لأنها لا تميز بين البنية ومضمونها ، أو بين القانون وجدليته الحركية . إنها تتمركز حول ذاتها ، ولا تزيد عن كونها وهماً لمركزية أشمل .

لا يعنى هذا أن الإيديولوجيا وهم مطلق ، وإلا انهارت كلية . فهى تبدو «حقيقة» لمن يعتنقها ؛ إذ أنها تسمح بتفسير ممكن لمواقف مادية محسوسة حقا . ويعرف كارل مانهايم فى كتابه «تشخيص من أجل الزمان الحاضر» أو «تشخيص عصرنا» ـ يعرّف الإيديولوجيات بأنها : «تفسيرات أو تأويلات للموقف ليست من نتاج تجارب فعلية ، ولكنها نوع من المعرفة المشوهة الناتجه عن هذه التجار ا ، من شأنه أن «يخفى الموقف الفعلى ، ويمكن من فرض الضغوط على الفرد» . وقد يقترب هذا المفهوم مما يسمى بـ «الوعى المغلوط» ، ولكنه لا يندمج فيه[١٠] .

وقد تكون الإيديولوجيا نتاجا للوعى المغلوط أو تعبيرا عنه . وهى أيضا بلورة لمفهوم مجرد ونظرى لمضمون داخلى لازال مبهماً ؛ تلك البلورة التى لا تتم إلا وفقا لشروط معينة . وهنا يظهر الدور الأساسى لما يسمى «بالمستوى الفكرى»[١١] ، أى دور الكاتب على الأخص ، الذى يستطيع من خلال الثقافة والمعرفة ، اللذين يتمتع بهما ، أن يصوغ ذلك المفهوم ، ولكنه فى نفس الوقت ، وبحكم وظيفته بوصفه منتجا للرسائل ذات الاستخدام الجماعى لا الخاص (أى الأعمال الفكرية) يظل الوحيد القادر على نشر هذه التركيبات الإيديولوجية على مستوى الجماعة . ذلك هو الموقف المزدوج والمتناقض الخاص بالكاتب ، وبصفة أعم بالمفكر[١٢] ، الذى قدر له أن يكون الممثل الأعظم لوعى مغلوط .

ولكن هل كل وعى يحمل إيديولوجيا ، لابد أن يكون وعيا مغلوطاً ؟ ربما . قد يرجع ذلك إلى أن الضمير لا يعى سوى جانب جزئى من المضمون الكلى ، ومن ثم فهو يعبر عن رؤية متميزة ، سرعان ما تحولها الإيديولوجيا ، بسبب اتجاهها إلى الشمول ، إلى رؤية كلية ، لا تترجم فى لغة الفكر سوى جانب «المؤقت» لموقف ملموس .

فمثلا من خلال الإحساس بالتفوق الاجتماعى لدى الطبقة الأرستقراطية فى النظام الإقطاعى ، فإن الايديولوجية الأرستقراطية تعمم نوعاً من التفوق الأبدى الذى يأتى عن طريق الانتماء إلى جنس مختار . وهى بذلك تحول «تفوق وضع» إلى «حتمية حق» ، أى تحول الحادثة العابرة إلى جوهر أزلى .

وعندما تناضل البورجوازية من أجل القضاء على الامتيازات ، فإنها تفعل ذلك من خلال المبدأ الشمولى الذى ستقوم بإدراجه فى إعلان حقوق الإنسان والمواطن : «جميع الناس أحرار ومتساوون فى الحقوق» . ولا غبار ـ مظهرياً ـ على هذا التأكيد ، إذا لم يكن يحول الحرية إلى صفة دائمة للجوهر الإنسانى . وفى الواقع يتوقف الأمر على تفسيرنا لفعل «الكينونة» لتأكيد كهذا. وسيظل التأكيد خاطئا لو أنه كان من باب تحصيل الحاصل ؛ فيكفى أن نختبره فى ضوء الواقع ، ولكنه تأكيد أيديولوجى ؛ لأنه يقدم الحرية من حيث هى صفة ـ لا يمكن التخلى عنها دون إثم ـ للجوهر الطبيعى للإنسان . ويأتى هذا التأكيد مطابقاً لفكرة معينة عن العدل ؛ إذ أنه جعل الحرية هدفا اجتماعيا لاحقا بصورة طبيعية لقاعدة تقوم على أساسها الأوضاع المادية للحرية الشخصية والاقتصادية والسياسية :

«يجب أن يكون جميع الناس أحراراً» .

وتظهر الطبيعة الإيديولوجية لتلك العبارة الشهيرة الخاصة بحقوق الإنسان عندما نتبين وظيفتها المزدوجة : على المستوى النظرى (تعريف الحرية والمساواة كحقوق طبيعية) ، وعلى المستوى العملى (المطالبة باسم هذه الحقوق ، بالقضاء على الامتيازات ، وإقامة الديمقراطية ، ومن ثم تثبيت سلطة البورجوازية وتبريرها) . ولكن سرعان ما كان العمال والملونون أول الضحايا ؛ فقد انتزع من الفئة الأولى حقها فى الحركة ، ومن الفئة الثانية حقها فى الحرية (استمرار الرق)[١٣]

وهناك ارتباط وثيق بين من يروج لوعى مغلوط ومن يعتنقه ؛ فالأرستقراطية التى تعتقد أن التعالى والافتخار من السمات المصاحبة للجذور العريقة ليست أكثر استنارة من طبقة الفلاحين التى تنظر إليها بوصفها نموذجا إنسانيا متفوقا . ومن هنا كان بوسعنا أن نقرر أن عنصر «الاغتراب» يمثل سمة مشتركة بين النبيل والفلاح ؛ ذلك لأن سلوكها لا يرتبط بالواقع بل بصورة مثالية (هى فى اعتقادهما حقيقية) ، يحدد كل منهما من خلالها علاقته بالآخر[١٤] إن الإيديولوجيا ، من حيث هى مجال للتجريد ، تساعد على نشأة جميع أنواع الاغتراب . ومن ثم فإن إشكالية الانعكاس فى اجتماعية الأدب لا تنعزل عن نظرية الاغتراب .

ونسوق هنا مثالا يوضح الظروف التى تنشأ فيها الإيديولوجيا وكيف تتحول إلى هذه التسمية . فالكاتب الفرنسى «**جان جيونو**» الذى عاش فى النصف الأول من القرن العشرين ، قد جعل من نفسه ـ فى جزء كبير من أعماله ـ المدافع عن الحضارة الريفية التى كانت متدهورة فى ذلك الوقت وان ظلت تعتمد على جماعات الفلاحين التى تنعم باكتفاء ذاتى فى

الغذاء بفضل المراعى وتعدد الزراعات والأعمال الحرفية[١٥] . وقد صور هذا الكاتب التقدم الصناعى الذى كان يهدد هذه الحضارة الريفية ، والذى أدى إلى هجرة هذه الجماعات من القرية (انتشار الآلة التى تقتل الحرفى الصغير ، وظهور قيم اجتماعية جديدة قضت على القيم التقليدية للحضارة القديمة ) . وقد واكب هذا الوصف قضية واقعية ؛ فالمدينة مكان ضياع ، حيث يفقد الإنسان نفسه وحريته ، وحيث تحوله الآلة إلى عبد ، وتقتله الحضارة الصناعية من جذوره ، وتبعده عن الطبيعة المرتبطة ارتباطاً وثيقا بجوهر الإنسان . ومن السهل التعرف هنا على تنويعة أخرى لهذه الإيديولوجيا ظهرت فى القرن الثامن عشر وأعطاها «روسو» أول شكل منظم .

إن هذه الإيديولوجيا التى تستمر طوال القرن التاسع عشر ، وتعود إلى الظهور اليوم وراء بعض التيارات التى تنادى بالعودة إلى الطبيعة ، تصبغ الصراع بين الطبيعة والثقافة بصبغة المعاصرة ، وذلك تحت الضغط المستمر فى أوروبا منذ سنة ١٧٥٠ للرأسمالية الصناعية التى تعنى بالمدن على حساب القرى ، وتحول مركز ثقل المجتمعات الحديثة نحو المدن[١٦] .

إن هذه الإيديولوجيا «الرجعية» (بالمعنى الحرفى للكلمة ) ، التى تدعونا إلى مقاومة تطور المجتمع الحديث ، والرجوع إلى الوراء ، ليست جديدة كل الجدة ، بالرغم من أنها كانت محورا أساسيا فى فكر القرن الثامن عشر ؛ فقد طالما تغنى شعراء اللاتينية ، وعلى رأسهم فرجيل وهوراس ، «بالعصر الذهبى» للإنسان ، وببراءة الأزمنة الأولى ، حيث كان الإنسان يعيش من عمل يديه ، فى تجانس تام مع الطبيعة أما فى العصور الوسطى ، فقد تخللها تيار ذو صبغة دينية ، يركز على فساد المدينة ، مثل روما أو باريس ، ويرى أنها «الجحيم على الأرض» ، أو «مأوى إبليس» ، وأنها أصل جميع الشرور والكبائر . وتذكرنا هذه التيمة بتيمة بابل القديمة ، التى ظهرت مع بزوغ العواصم الكبرى ، حيث تتمركز السلطات . وهنا لك أيضا فى الأدب القديم والحديث أمثلة أخرى لتكوينات أيديولوجية مماثلة ، كالشعر الرعوى لشعراء الإغريق واللاتين ، والكوميديا والرواية فى القرنين السادس عشر والسابع عشر .

وكل هذا يؤكد أن المجال الإيديولوجى مكتظ بالصور والتيمات والأساطير ، خصوصا فى ثقافة تمتد عبر ثلاثة آلاف سنة ؛ فهناك أشكال إيديولوجية قديمة تطفو على السطح من جديد ، وتعاد صياغتها لكى تؤدى وظائف أخرى . وعلى سبيل المثال قدم الأدب الرعوى إلى الأرستقراطية (فى شكل كوميدى راق ) المميزات المثالية للعودة إلى الطبيعة ، مع طمسه لمعالم تلك الطبقة التى لا تقوم بأى لون من ألوان النشاط الاجتماعى ، وإخفائه للظروف الحقيقية لحياة الريف . ومع أن الهدف واحد ، فإن الرواية ــ عند «جيونو» تأخذ شكلا مغايراً ، وتنمو فى إطار ليس هو بالإطار الرعوى ، وتؤدى أغراضا مختلفة . وقد ولد «جيونو» فى مانوسك بمقاطعة البروفانس العليا فى الجنوب ، وهى منطقة رعى ، وسكانها من صغار الملاك الزراعيين ، ومواردها ضئيلة نتيجة لجفاف الأرض وطبيعتها الجبلية . وفى أواخر القرن التاسع عشر ، عرفت تلك المنطقة نوعاً من الهجرة الجماعية المكثفة إلى البلدان المجاورة ، أدى إلى إخلاء قرى بأكملها . وقد كانت هذه الهجرة تتم دون ضوضاء ؛ ذلك لأن فلاحى تلك المنطقة لم يشعروا بالندم لتركهم إياها ، نتيجة لقلة الموارد ، ولبعدهم عن وسائل المواصلات والاتصال بالعالم الخارجى . وإذن فتغنى «جيونو» بالحضارة الريفية لم يكن شغلهم الشاغل ، وإن كان هو نفسه قد ارتبط بهذه المنطقة التى ولد فيها من أب إسكافى وأم تمتلك حانوتا فى أحد شوارع مانوسك ؛ فقد شعر أيضا بتأثير هذه الهجرة على الحرفيين أمثال والديه . والواقع أن «جيونو» لم يكن يعبر عن مطالب فلاحين لا موارد لهم ، بقدر ما يعبر عن خوف تلك الطبقة البورجوازية الصغيرة ، التى كانت ضحية أزمة ، أو التى كانت تخشى أن تكون كذلك ؛ تلك الطبقة التى لا تسهم بطريق مباشر فى النمو الاقتصادى الناشئ عن الرأسمالية ، بل تشعر بأنه يهدد وجودها فى نهاية الأمر .

و «فاعلية الإيديولوجيا» فى أعمال «**جيونو**» لا تتمثل فى خصوبة فكرة «مشروع المجتمع» الذى تدعو اليه بقدر ما تتمثل فى النقد الذى توجهه إلى نظام الرأسمالية الصناعية . ومن خلال هذه الأعمال الروائية يتضح نوع من التناقض ؛ فهى أعمال لا تقدم حلولاً إيجابية بقدر ما هى شديدة الاستنكار لوضع قائم وهى وإن بدت تقدمية فى طرحها للقضايا المرتبطة بالحضارة المادية والمجتمع الاستهلاكى ، فإنها فى الواقع رجعية فى استخدامها لنموذج مثالى يود لو أنه تحقق من خلال إعادة بناء المجتمع الريفى التقليدى . وقد ظهر ذلك جليا فى العقد الرابع من هذا القرن ؛ فحتى ذلك التاريخ كان اليسار يحس فى «جيونو» ميله للفوضوية والرفض ، ثم كانت محاولة احتوائه من جانب حكومة فيشى ــ على الرغم منه ــ عندما توجته بطل «التغنى بالعودة إلى الأرض» ، والارتباط بالقيم الريفية . ونحن إنما نسوق هذا المثال لنبين كيف أن بعض المفاهيم قد يعتريه ما يسمى بالاستخدام المزدوج Ambivalence من خلال تغيير فى المعنى أو فى الوظيفة المرتبطة بالنظام الذى يحتويها .

وفى القرن الثامن عشر ، هيمنت فكرة الطبيعة على فكر «**رسو**» «**وفولتير**» و «**ديدروه**» ، ولكنها أتت بثمار مختلفة فى تأملاتهم الفلسفية ؛ فنجدها عند **روسو** تتخذ شكل سلاح لرفض جذرى لأسس مجتمع قائم . فإذا كان الاعتقاد الفلسفى يرى أنه من الممكن إعادة بناء مجتمع جديد على أسس أكثر تلاؤما مع «القوانين الطبيعية» ، فإن «روسو» يحاول أن يثبت عكس ذلك بقوله إن المجتمع المدنى فاسد فى جوهره ، وأن تقدم «العلوم والفنون» يساعد على الظلم والفساد الاجتماعى ، وأنه لا نجاة إلا فى حياة قريبة من الحياة الطبيعية ؛ فهى وحدها التى تستطيع أن تمنح الإنسان السعادة والاستقرار . وقد تبنى «**فولتير**» و «**ديدروه**» فكراً مغايراً هو أكثر ارتباطاً بالطبقة البورجوازية الصاعدة ، التى كانت تصارع من أجل الوصول إلى السلطة . أما «**روسو**» الذى عاش على هامش المجتمع ، نتاج وسط حرفى ، سويسرى فى فرنسا ، وفرنسى فى سويسرا ، فإنه يعبر بطريقة مختلفة عن مخاوف هؤلاء الذين يخشون من التغيير الاجتماعى الذى سيقضى عليهم ، وهم الأرستقراطية[١٧] ، والبورجوازية الزراعية[١٨] ، والحرفيون الخ وربما استطاع «**روسو**» ــ لأول مرة ــ أن يجسد القلق الذى بدأ ــ منذ القرن الثامن عشر ــ يسوب الأسئلة الخاصة بغائية الحضارة الغربية وقيمتها ومن ثم نرى أن الفكرة نفسها ، ذات القدرة العالية على الاستقطاب فى مجال إيديولوجى

معين ، يمكن أن تستخدم فى أغراض مضادة ، إذا هى دخلت فى بنيات إيديولوجية مختلفة الاتجاه .

ولنعد إلى إشكالية الانعكاس التى ترتبط بالمستوى الإيديولوجى ، أعلى ذلك المجال الوسيط ، حيث تتم عمليات استثمار المعانى والقيمة . فقد شعر «جيونو» ـ بحكم نشأته وظروفه الاجتماعية ـ بمخاوف تلك الطبقة البورجوازية الصغيرة من إنجازات الرأسمالية الحديثة . وقد ظهرت هذه المخاوف على شكل شجب لكل ما هو مرتبط بدنيا المال والأعمال وكل من يحصل على سلطة ما عن طريق المال . ومن فضائل «جيونو» أنه ، عندما اعترض على أساليب ذلك العصر ، لم يعترض على أفراد بعينهم او مجموعات معينة ، ولكن على زمن أصبحت المادة فيه هى كل شئ ، وأصبحت المصلحة هي معبوده الأول . والغريب أن ذلك لم يقده إلى النتيجة المنطقية التى كانت سائدة فى ذلك الوقت ، وهى المطالبة بالملكية الاجتماعية لوسائل الإنتاج ؛ فهو يكتفى بأن يشير إلى حدود تأمله الذى لا يستطيع تجاوزه ، ويود لو استطاع أحد أن يستثمر أفكاره تلك . وثمة ملاحظة أخرى ، فإن هذه البورجوازية الرافضة لمستقبل تحدده الرأسمالية أو الاشتراكية ، لا تجد لها سلوى سوى فى الرجوع (المحال) إلى الماضى . ولكن هذه الصورة أو تلك المرآة لا تعكس البورجوازية من حيث هى طبقة (كما كانت الحال بالنسبة للطبقة الأرستقراطية فى القرن السابع عشر ، التى كانت ترى نفسها من خلال المرآة المكبرة للأمراء والأميرات فى أساطير الإغريق والرومان وتراجيدياتهم ) ، بل تقدم صوراً من حياة بسطاء الفلاحين المقيمين فى جبال «البروفانس العليا» ، يصوغها «جيونو» بطريقة تكاد تكون أقرب إلى الملحمة منها إلى الواقع . وهذا يؤدى إلى ثلاثة اتجاهات تتنازع بؤرة الاهتمام وتضخم الوعى المغلوط :

١ ـ الحالة الاجتماعية الكلية للمجتمع الفرنسى فى سنة ١٩٢٠ .

٢ ـ الحالة الاجتماعية الخاصة بشريحة هامشية من البورجوازية .

٣ ـ الحالة الخاصة بشريحة أخرى من المجتمع : طبقة الحرفيين الريفيين .

٤ ـ وأخيرا الانتقال من الواقعية إلى عالم الملحمة .

ان «الحواديت» التى تقصها علينا روايات «جيونو» تبدو كما لو أنها استعارات شاعرية ، تعبر عن رغبة سياسية ، وانعكاس هذه الرغبة إنما يصل إلى المتلقى من خلال الأسطورة التى قامت الرؤية الملحمية بديلا منها ، (على نحو يجعله يتوحد بالرغم من فقدانه مركزيته ) فى نسق سماته التلاحم والجمال ؛ وقد يتطلب العمل الفنى ذلك قبل كل شئ[19] .

وربما مثلت الإيديولوجيا ذات النبرة القديمة مرحلة من مراحل تطور ضمير الطبقة البورجوازية الصغيرة ، ولكنها لم تكن لتجعل روايات «جيونو» ذات إشعاع خاص إلا لأنها افترشت الأرضية الإيديولوجية الموغلة فى القدم ، والمحتفظة بمعان تضمينية ما تلبث أن تنشط من جديد ، كالتغنى بجمال الحياة فى أحضان الطبيعة ، فى مقابل الفساد الجسدى والأخلاقى فى حياة الحضر ، وتفوق الأحاسيس على القدرات الفكرية (اتجاه الرومانسيين ) ، الخ . ولذلك فمن شأن الهجات المختلفة التى يروح ضحيتها الإنسان فى التجمعات الكبرى ، والتى يسببها النمو اللانهائى للحضارة الصناعية ، أن تزيد من الافتتان بالميثولوجيات التى تردد فى أعمال «جيونو» .

وختاما فإنه بوسعنا أن نلاحظ أن التحليل السوسيولوجى أو الاجتماعى للأعمال الأدبية كما يتبدى من خلال مفهوم الانعكاس ونظرية الإيديولوجيا ، لم يقدم بعد الجواب الشافى عن عدد من الأسئلة المهمة . ومن ذلك :

**١ ـ ما موقفه من أعمال أدبية ذات مضمون إيديولوجى دارج** (مثلا قصيدة لامارتين «البحيرة»)، أوكثير من النصوص التى تتغنى بالسعادة الزائلة أو الزمن الذى يمضى ولا يعود ؟

**٢ ـ ما موقفه أيضا من أعمال ذات مضمون إيديولوجى ضعيف** (أعمال المناسبات ، الشعر الوصفى ، قصائد الحب ، الخ ...) أو خال من المعنى (اللعب بالألفاظ فى أعمال بعض البلاغيين ) ؟

ومازال التحليل الاجتماعى حتى الآن أكثر اهتماما بالرواية والمسرح منه بالقصيدة . وحتى بالنسبة للنوعين الأولين ، فإن الاهتمام ينحصر فى الرواية الواقعية ، والتراجيديا الكلاسية ، والدراما الرومانسية ، لأنها ذات مضامين إيديولوجية ثرية وواضحة . ويبدو أن «نظرية الانعكاس» تلائم الأعمال التى تصور المجتمع ؛ فهل نخلص إلى الاعتراف بأن ذلك حد من حدودها ؟

**٣ ـ وما قولنا فى أوجه النشاط الفنية التى لا تعنى بتصوير واقع ما فى مجالات الموسيقى والتصوير والنحت** ، وفى الكثير من النتاج الفنى المعاصر الذى يلجأ إلى وسائل إنتاج جديدة ؟ هل يقتضينا الأمر أن نركب بطريقة مجردة ـ وأحيانا اعتباطية ـ المحتوى الإيديولوجى لسيمفونية ما من أعمال موزار أو بتهوفن ؟ وهل يلزمنا أن نتعالى على تلك الأعمال التى لا تعكس بطريقة واضحة محتوى اجتماعيا ، أى تلك التى ترفض تقديم «رؤية» ما للواقع ؟

٤ ـ ومن جهة أخرى ، **كيف لنا أن نحدد الإطار الاجتماعى للأشكال الجمالية** ، **التى نعرف أنها تتمتع بحرية نسبية منذ زمن بعيد** ؟ وإذا كنا قد توصلنا اليوم إلى معرفة الصلة التى ربطت بين ازدهار فن الباروك والحركة الدينية المضادة للإصلاح (فقد لجأت الكنيسة ، لكى تقاوم التيار العقلانى لحركة الإصلاح ، إلى تشجيع هذا الفن الذى يخاطب الأحاسيس والخيال ، ويثير الحواس أكثر مما يثير الفكر ، ويفضل تصوير الحركة على البناء المنظم )[20] ، فإننا نعلم أن الكنيسة قد ساعدت على نشر هذا الفن ولكنها لم تكن سببا فى مولده . هل هناك صلة ـ من نوع ما ـ بين الأشكال الجمالية فى «جوهرها» وفى تطورها ، والظروف الاجتماعية ، والاقتصادية لظهور تلك الأشكال أو لانتشارها ، كما تنعكس فى الإيديولوجيا ؟

٥ ـ وأخيرا ، ما مصير ما نسميه بنشاط «اللعب» الذى ربما كان فى نهاية الأمر المبدأ المحرك لكل النشاط الفنى ؟ إلى أى مدى يرتكز هذا النشاط المبنى على الممارسة الحرة لملكاتنا ، على بعض جوانب الممارسة الفنية التى قد تتأثر بالإيديولوجيا ولكن لا تتشكل وفق اتجاهها ؟[21]

**كل هذه الأسئلة وغيرها لم تجد جوابا شافيا بعد . وربما لم نكن فى حاجة إلى بناء نظريات جديدة بقدر احتياجنا إلى دراسات متعددة**

**وموضوعية ، قد ننحت لها مفاهيم ، ونقيم لها مناهج من خلال تحليل محدد لكى نتوصل إلى أقصى فعالية لهذه المفاهيم ولنختبرها على مختلف النصوص . وفى النهاية ، علينا أن نتخلى عن كل تحزب ، وأن نتذكر دائما أن أقصر الطرق للوقوع فى الخطأ هو الاعتقاد أننا دائما على صواب .**

## ● هوامش البحث

١ ـ تعد مدام دى ستايل أول من نبه إلى أهمية العلاقات بين الأدب والمجتمع ، وبين الأدب والسياسة ، فى مؤلفها الذى ظهر سنة ١٨٠٠ «**حول الأدب فى علاقاته بالمؤسسات**» . وبعد عدة سنوات من هذا التأكيد الذى جاء على لسان المفكرة المتحررل مدام دى ستايل ، نجد اليمينى الملتزمت دى بونالد يعود ليؤكد أن «**الأدب هو التعبير عن المجتمع**» . ومن ناحية أخرى فإن سانت بيف يعد الموجه الأول فى هذا النقد السيكلوجى الذى «**يبحث عن الإنسان فى الكاتب**» ، بمعنى أنه يبحث عن هذه الشخصية العميقة التى تتوارى وفى نفس الوقت تتكشف من خلال العمل الأدبى .

٢ ـ استعملت كلمة «مرآة» بكثرة فى نقد القرون الوسطى ، وكانت تشير فى هذه الحقبة إلى نوع تعليمى انتشر منذ القرن الثالث عشر حتى القرن الخامس عشر . وتقدم أعمال هذا النوع لطبقات مختلفة من الأفراد «مرآة العذارى» «مرآة الراهبات» ... الخ.والمرآة هنا لا نعنى ما هم عليه بل ما يجب أن يكونوا عليه . وبعكس العرف السائد حالياً كانت وظيفة المرآة حينذاك معيارية وليست تصويرية .

٣ ـ لينين ، عن الأدب والفن ، باريس ، المنشورات الاجتماعية سنة ١٩٥٧ ص ١٢١ .

٤ ـ نفسه ص ١٢١ .

٥ ـ لمزيد من التحليل لمفهوم «الانعكاس» كما أوضحه لينين فى هذه المجموعة من المقالات ، يحاول نص ماشيرى («من أجل نظرية للإنتاج الأدبى» ـ باريس ، ماسبيرو سنة ١٩٧٠ ص ١٢٧ ـ ١٥٧ ) أن يتلمس آثاره المختلفة ، ومن ثم يتجاوز أحياناً فكر لينين الذى تعرضه مقالاته تلك .

٦ ـ ان تولستوى يتكلم من وجهة نظر الفلاح الساذج وهو يتمثل سيكلوجية هذا الفلاح فى نقده وفى مذهبه (لينين ص ١٣٤ ) . وإذا كان هناك تشابه فهو بين أفكار الفلاح الروسى وأفكار تولستوى ، ولكن كيف لنا أن نضع أيدينا فى الواقع التاريخى على هذا «الفلاح الساذج» الذى يعتنق الكاتب وجهة نظره ؟ وما العلاقة بين أفكاره والوضع المادى الذى يحيا بداخله فى المجتمع الروسى ؟ هل يكتفى الكاتب بأن «ينقل» فى مذهبه سيكولوجية هذا الفلاح ؟ هذه الاسئلة جميعا لا يجيب عنها نص لينين .

٧ ـ من أهم الأعمال التى توضح نظرية الإيديولوجيا مؤلف لوكاتش «التاريخ والوعى الطبقى» سنة ١٩٢٣ وكتابا كارل مانهايم «إيديولوجيا ويوتوبيا» سنة ١٩٢٩ و «تشخيص عصرنا» سنة ١٩٢٥ ، وأيضا دراسات هنرى ليفيفر وشاتليه «إيديولوجيا وحقيقة» فى كراسات مركز الدراسات الاجتماعية ، العدد ٢٠ أكتوبر سنة ١٩٦٢ ، وأخيرا كتاب ألتوسير «من أجل ماركس» سنة ١٩٦٦ .

اما عن نظرية المعرفة العلمية لجاستون بشلار فهناك مؤلفاته : «المقال عن تقريب المعرفة» ـ باريس سنة ١٩٢٦ ، «وتكوين الفكر العلمى» باريس سنة ١٩٣٨ أما مفهوم «الانفصال الإدراكى» فقد أعاد ألتوسير دراسته فى كتابه «من أجل ماركس» .

٨ ـ «من أجل ماركس» ص ١١٢ .

٩ ـ من مؤلفات جولدمان «العلوم الإنسانية والفلسفة» ـ باريس سنة ١٩٥٢ و «الإيديولوجيا والماركسية» فى «العيد المئوى لرأس المال» ـ باريس لاهاى سنة ١٩٦٩ .

١٠ ـ يراجع كتاب حابل : «الوعى المغلوط» ، ومؤلف مانهايم «إيديولوجيا ويوتوبيا» على الخصوص .

١١ ـ ذلك ما يوضحه التوسير فى تعريفه للايديولوجيا : «نسق (ذو منطق وصرامة خاصة) للتصورات (صور ، أساطير ، افكار أو مفاهيم حسب الأحوال ) له وجود ودور تاريخى فى مجتمع ما «من أجل ماركس» .

١٢ ـ وفى «ايديولوجيا ويوتوبيا» ، يؤكد مانهايم على الدور الأساسى للمفكر فهو يرى على سبيل المثال ، فى مرحلة ما قبل الثورة ، فى جزء من أوروبا فى بداية القرن ان الطبقة الاجتماعية الوحيدة القادرة على الوعى بالأوضاع ليست البروليتاريا (الطبعة العاملة ) بل ما يسميه «بالانتلجينتسيا غير المرتبطة» .

١٣ ـ حرم قانون ليشابلييه الصادر فى ١٤ يونيو سنة ١٧٩١ (بعد أقل من سنتين من إعلان حقوق الإنسان ) ، التجمعات والمظاهرات . اما قانون أول ديسمبر سنة ١٧٩٣ فإنه أنشأ دفتر العمل الذى يجعل لصاحب العمل كل الحقوق على العامل . ولم يقض على الرق إلا بقرار صدر فى ٤ فبراير سنة ١٧٩٤ ، ولكن سرعان ما نقض فى زمن لاحق .

١٤ ـ ان تاريخ مفهوم الاغتراب متشابك ، خاصة وأن هذه الكلمة تشير إلى عمليات تأملية مختلفة للغاية ؛ بدءا من الاغتراب ذى الصبغة القانونية ، الذى بموجبه أتنازل ـ عن طريق البيع أو الاهداء ـ عن ملك خاص ، حتى «الاغتراب» كما عرضه ماركس فى عالم الاقتصاد (العامل ينظر الى نتيجة عمله كشئ غريب عنه ، مستقل عن قدرته الإنتاجية ) . ونحن نستعمله هنا بالمعنى الذى استخدمه ماركس فى «مخطوطات سنة ١٨٤٤» .

١٥ ـ ولد «جيونو» سنة ١٨٩٥ وتوفى سنة ١٩٧٠ . من أفضل أعماله الروائيه التى تتغنى بالمجتمع الريفى التقليدى : «هضبة» سنة ١٩٢٨ ، و «واحد من بومون» سنة ١٩٢٩ و «أغنية العالم» سنة ١٩٣٤ .

١٦ ـ راجع أطروحة ڤرنوا ، ب . «الرواية الريفية فى فرنسا» .

١٧ ـ يجب ألا ننسى أن غالبية المعجبين «بروسو» كانوا من الطبقة الأرستقراطية .

١٨ ـ لقد رسم من أجل تلك الطبقة نموذجاً للاستغلال الزراعى ضمنه رواية «هيلويزه الجديدة» ، حيث يقوم السيد «ڤولمار» زوج «جولى» بالإشراف الأبوى الفعال للغاية على هذا النوع من النشاط الريفى .

١٩ ـ لقد أكد لوسيان جولدمان مرارا ، خصوصا فى كتابه «الإله الخفى» (باريس ـ جاليمار سنة ١٩٥٥ ) ، وفى كتابه «**نحو اجتماعية الرواية**» (باريس ـ جاليمار سنة ١٩٦٥ ) الدور الرئيسى للفنان فى تلك العمليات التى بوسعها أن تحقق أقصى درجات التلاحم ، سواء على المستوى الإيديولوجى أو على المستوى الشكلى ، وعلى العلاقات بينهما ، وعلى علاقاتهما بالعمل الفنى .

٢٠ ـ عن الباروك ـ راجع كتاب «تابيه» . : «الباروك والكلاسية» ـ باريس سنة ١٩٥٧ .

٢١ ـ بالنسبة لبعض الفلاسفة ، مثل كوستاس اكسلوس (**لعبة العالم** باريس سنة ١٩٦٩ ) أو جاك دريدا («البنية ، العلامة واللعب» فى **الكتابة والاختلاف** ، باريس سنة ١٩٦٦ ، فإن اللعب هو أساس كل ثقافة» .

■■■■






قراءة فى لوسيان جولدمان



# عن البنيوية التوليدية

الدكتور جابر عصفور

لوسيان جولدمان (١٩١٣ ـ ١٩٧٠) واحد من أهم أتباع جورج لوكاش (١٨٨٥ ـ ١٩٧١) فيما يطلق عليه اسم المدرسة الهيجلية الجديدة فى النقد الإجتماعى للأدب . لكن أهم ما يميز لوسيان جولدمان عن لوكاش هو التوغل فى التحليل البنيوى لمنجزات الخلق الثقافى ، من زاوية تشكيلها ودلالاتها : ومن هذه الزاوية فهو يمثل تطويرا جدليا لمفهوم الأبنية العقلية الهيجلية التى استغلها لوكاش فى أعماله المبكرة ، وبخاصة فى كتابيه عن «نظرية الرواية» (١٩١٦) و«التاريخ والوعى الطبقى» (١٩٢٣) .

ويهتم جولدمان بدراسة بنية العمل الأدبى دراسة تكشف عن الدرجة التى يجسد بها هذا العمل بنية الفكر عند طبقة ، أو مجموعة اجتماعية ، ينتمى إليها مبدع العمل . وتحاول دراساته ، من هذه الزاوية ، أن تتجاوز الآلية التى وقع فيها التحليل الاجتماعى التقليدى للأدب ، وذلك من خلال التركيز على بنية فكرية ، تتمثل فى «رؤية للعالم» ، تتوسط ما بين الأساس الاجتماعى الطبقى ، الذى تصدر عنه ، والانساق الأدبية والفنية والفكرية التى تحكمها هذه الرؤية . وهو يتعامل مع هذه البنية المتوسطة ـ رؤية العالم ـ باعتبارها «كلية متجانسة» تكمن وراء الخلق الثقافى وتحكمه ، مثلما تتجلى فيه وتتكشف بواسطته ؛ فهى ـ من هذه الناحية ـ أشبه بالبنية العميقة التى تتحكم فى مجموعة الأبنية المتغايرة من حيث المحتوى ، والمتجاوبة من حيث قوانين العلائق الوظيفية التى تحكمها ، والتى ترتد ـ فى النهاية ـ إلى هذه البنية العميقة . ولكن ما هى «رؤية العالم» هذه ؟ وعلى أى نحو تتجلى فى الأعمال الأدبية ، أو تصوغها الأعمال الأدبية ؟ وكيف يمكن أن تدرس الأعمال الأدبية من حيث علاقتها بها ؟ وهل يمكن أن تدرس هذه الأعمال فى عزلة عنها ؟ تلك هى الأسئلة التى يسعى هذا المقال إلى الإجابة عنها .



لكى نوضح مفهوم «رؤية العالم» باعتباره مفهوما جذريا فى منهج جولدمان، علينا أن نفكر فى «رؤية العالم»، عنده، باعتبارها كيانا أنطولوجيا قاراً داخل العمل الأدبى وخارجه فى آن؛ وباعتبارها أساسا ابستمولوجيا لفهم العلاقة بين الأجزاء والكل داخل كل بنية من منجزات الخلق الثقافى – ومنها الادب – من ناحية، وفهم العلاقة بين بعض هذه الأبنية ببعض من ناحية ثانية، وبينها جميعا وبين بنية أخرى أشمل تحكمها وتنظمها، وتصل ما بينها وبين الأوضاع التاريخية للمجموعة الاجتماعية، أو الطبقة، من ناحية ثالثة.

**وعند هذا المستوى، يجب أن نضع فى تقديرنا أن لوسيان جولدمان ينطلق من «المادية التاريخية» ولذلك فإنه يجعل للوضع الاقتصادى أهمية كبيرة فى الحياة الاجتماعية، ويرى أن هذا الوضع وما يرتبط به هو الذى يكون الطبقات ويحدد علاقات بعضها بالبعض الآخر، بحيث تكون هذه العلاقات ما يسميه «الواقع الاجتماعى». وإذا كان ما يحدد الطبقة عن غيرها هو دورها الذى تقوم به فى عملية الإنتاج والعلاقات التى تربطها بغيرها من الطبقات، فإن هذين البعدين يتجاوبان ليصنعا «الوعى الجماعى» للطبقة. أما هذا «الوعى الجماعى» فهو بنية فكرية خاصة بالطبقة، وهو – كبنية – وعى متحرك لا يتصف بالجمود شأنه – فى ذلك – شأن الطبقة التى تشكله. وأهم خاصية لهذا الوعى أنه موجود فى الطبقة وبها، بمعنى أنه لا يمثل كيانا أنطولوجيا منعزلا، بل يمثل كيانا قاراً فى «الوعى الفردى» لكل أفراد الطبقة.**

لكن هذا الوعى يأخذ شكلين متمايزين رغم ما بينهما من تداخل وتجاوب، ورغم أن كليهما يشكل وحدة. أما **أولهما** فهو ما يسميه جولدمان «**الوعى الفعلى**» Conscience réelle أو الوعى الموجود تجريبيا على مستوى السلب، وينحصر فى مجرد وعى بالحاضر، وأما **ثانيهما فهو «الوعى الممكن»** Conscience Possible، وينشأ عن «**الوعى الفعلى**»، ولكنه يتجاوزه ليشكل الوعى بالمستقبل. وذلك طبيعى لأن الوعى بالحاضر لابد أن يولد وعيا بامكانية تغييره وتطويره. وإذا كان «**الوعى الفعلى**» يرتبط بالمشكلات التى تعانيها الطبقة، أو المجموعة الاجتماعية، من حيث علاقاتها المتعارضة ببقية الطبقات، أو المجموعات، فإن هذا الوعى الممكن يرتبط بالحلول الجذرية التى تطرحها الطبقة لتنفى مشكلاتها، وتصل إلى درجة من التوازن فى العلاقات مع غيرها من الطبقات أو المجموعات.

وعندما يصل «**الوعى الممكن**» إلى درجة من التلاحم الداخلى، تصنع كلية متجانسة من التصورات، عن المشكلات التى تواجهها الطبقة وكيفية حلها، وعندما تزداد درجة التلاحم شمولا لتصنع بنية أوسع من التصورات الاجتماعية والكونية فى آن – عندما يحدث ذلك يصبح الوعى الممكن «**رؤية للعالم**». وإذن، فأهم شرط من شروط هذه «**الرؤية**» أنها «**رؤية جماعية**» بالضرورة، بمعنى أنها نتاج لذات فاعلة تتجاوز الذات الفردية.

وليس من الضرورى أن تحدث هذه «**الرؤية للعالم**»، عند أفراد المجموعة الاجتماعية، على مستوى «**الوعى**» بالمعنى الفرويدى للكلمة. كما أنها لا تحدث على مستوى «**اللاوعى**» بالمعنى الفرويدى للكلمة ايضا؛ ذلك لأن مفهوم «**اللاوعى**»، عند فرويد، ينطوى على عمليات كبت لا يسمح بها الوعى الفردى، وليس ذلك ما يحدث على مستوى بنية الوعى المشكلة لرؤية العالم، عند أفراد الطبقة. إن هذه البنية تحدث، أو توجد، على مستوى ثالث، يمكن أن نسميه – مع جولدمان – مستوى «**الوعى الضمنى**» أو «**غير الوعى**»[1] Non-conscious

وإذا كان «**الوعى الضمنى**»، على هذا النحو، وعيا يتجاوز صفات المصطلح السيكولوجى الفرويدى، فإنه وعى يتمثل فى بنية فكرية وشعورية وسلوكية، تعمل فى أفراد الطبقة، أو المجموعة الاجتماعية، عملا أشبه بعمل الأنسقة – أو الأنظمة – البيولوجية التى تحكم سلوكنا. ومن المؤكد أنه وعى يتجاوز مفهوم «**اللاوعى الجمعى**» بمعناه المستخدم عند **يونج**، ذلك لأنه «**وعى ضمنى جماعى**»، له وجود محدد، يتمثل فى نسق من التصورات المتلاحمة، تجمع ما بين أفراد الطبقة أو المجموعة، فتجعلهم يشعرون ويفكرون ويسلكون بطريقة معينة؛ فى لحظة تاريخية محددة، وليس فى مطلق الزمان، وتبعا لعلاقات اجتماعية محددة، وليس تبعا لنماذج عليا ذات طبيعة مطلقة.

ويعنى ذلك أن «**رؤية العالم**» تتميز – فضلا عما سبق – بأنها مفهوم تاريخى، يصف الاتجاه الذى تتجهه الطبقة، أو المجموعة الاجتماعية، فى فهم واقعها الاجتماعى ككل، بحيث يصل هذا المفهوم ما بين قيم هذه الطبقة – أو المجموعة الاجتماعية – وأفعالها، فى وحدة تصورية من ناحية، ويميز ما بينها وبين غيرها من ناحية أخرى. ولذلك يستخدم جولدمان المصطلح – رؤية العالم – باعتباره مصطلحا «**يلائم ذلك الكل المركب من أفكار ومطامح ومشاعر، تصل ما بين مجموعة اجتماعية (تأخذ شكل طبقة فى أغلب الأحوال) وتفصل ما بينهم وبين غيرهم من أفراد المجموعات الاجتماعية الأخرى**.»[2]

قد ترجع بنا «**رؤية العالم**»، على هذا النحو، إلى مفهوم **لوكاش** عن «**الكلية الاجتماعية**»، ولكن **جولدمان** يطور هذا المفهوم، عندما يتعامل مع «**الرؤية**» باعتبارها «**بنية**» لا تفهم إلا فى تحقيقها لوظيفة، وعندما يفهم هذه البنية فى ضوء السيكولوجية المتطورة التى ثقفها عن أستاذه **جان بياجيه**؛ فينظر إلى «**رؤية العالم**» باعتبارها متولدة عن مشكلات تتطلب حلا، وباعتبارها نسقا متلاحما يضع المشكلات فى

مقابل حلولها ؛ فتصبح «**رؤية العالم**» ـ والأمر كذلك ـ «**بنية شاملة**» تهدف بنسقها المتلاحم إلى تطويع الموقف الذى تعانيه الطبقة أو المجموعة ، تماما كما ينبع نسقها المتلاحم من الرغبة فى تطويع الموقف. وهكذا يعرفها جولدمان ـ مرة أخرى ـ بأنها «**خط متلاحم من المشاكل والإجابات**» [٣].

ولكن إذا كانت «**رؤية العالم**» لا توجد خارج الأفراد ، فإنها ليست من صنع الفرد المتوحد. إنها من صنع المجموعة ، ذلك لأن الفرد لا يتحرك إلا على أساس من علاقته بغيره. وإذا كان الخطأ الأساسى لبعض النظريات السيكولوجية ، فيما يرى جولدمان ، يرجع إلى تركيزها المستمر على الفرد ، باعتباره حقيقة مطلقة متوحدة ، فإن التركيز ، عند **جولدمان** ، يتركز حول «**الذات الجماعية**» ، التى تتحقق بينها وبين موضوعها وحدة جدلية من ناحية ، وتنطوى على علاقة بذوات مماثلة من ناحية أخرى ، فتتشكل نتيجة لذلك ذات جماعية أعم من مستوى الفرد. وهذا كله طبيعى لأن جولدمان يرى أن النشاط الإنسانى يتم بواسطة الـ «**نحن**» وليس «**الأنا**». صحيح أن بنية المجتمع المعاصر تميل إلى إخفاء الـ «**نحن**» وتحويلها إلى مجموعة من الذوات المنعزلة ، لكن تظل العلاقة الجماعية قائمة بين الذوات ، فتصنع علاقة الـ «**نحن**» ، التى تتجلى فى ممارسة الجماعة لفعل من الأفعال على مستوى الموضوع. وعند هذا المستوى يترك **جولدمان** مفهوم الذات الفردية ليؤكد مفهوم **الذات المجاوزة للفرد** Transindividual Subject وما يعنيه **جولدمان** ـ بهذا المصطلح ـ هو أن الطبقة ، أو المجموعة الاجتماعية ، هى حاملة «**الرؤية العالم**» وخالقتها فى آن ، وأن البنية المتلاحمة لهذه الرؤية ليست من صنع فرد ، وإن كانت متضمنة فى وعيه بالضرورة.

وإذا كان مفهوم «**رؤية العالم**» ، على هذا النحو ، يرتبط بمفهوم «**الذات المجاوزة للفرد**». فإنه يؤكد عدة أمور هامة. منها أن هذه الرؤية تتجلى فى الأعمال الفنية والأدبية والفكرية للطبقة. ولعل لفظة «**تتجلى**» ، فى هذا السياق لفظة مراوغة ، تعكر على ما يقصده جولدمان. ومن الأدق أن نقول إن «**رؤية العالم**» تعبر عن نفسها بأشكال مختلفة ، وتولد مجموعة من الأعمال ، تختلف ظاهريا اختلاف الفلسفة عن الأدب ، ولكنها تتجاوب بنيويا من حيث تعبيرها عن هذه الرؤية وتولدها عنها.

**ومن هذه الزاوية تتحدد قيمة الفلاسفة والفنانين والأدباء الكبار ، بل قيمة كبار القادة السياسيين ، فى جانب منها ، على أساس أنهم المعبرون عن بنية رؤية العالم عند الطبقة ، أو المجموعة الاجتماعية ، التى ينتمون إليها. وتتمثل ميزتهم على غيرهم فى أنهم يصوغون هذه الرؤية فى أقصى درجات تلاحمها البنيوى ، بل إن هذه الصياغة هى التى تميز واحدا منهم عن غيره.**

ويترتب على ذلك أن الأعمال الأدبية ـ شأنها فى ذلك شأن الابداعات الفنية والنظريات الفلسفية والمشروعات السياسية ـ أعمال فردية وجماعية فى آن. وهى جماعية لأن الوعى الطبقى للمجموعة الاجتماعية هو الذى ينطوى على مكونات «**رؤية العالم**». وهى فردية لأن الأديب الأصيل هو القادر على أخذ هذه المكونات ونظمها فى عمل ينطوى على أقصى درجة من التلاحم والوحدة ، فيحقق لرؤية العالم نفسها **أقصى** درجة من التماسك والوحدة. وكأن الفنانين والأدباء والفلاسفة وكبار القادة السياسيين ـ من هذه الزاوية ـ هم الذين يرفعون «**رؤية العالم**» من مستوى «**الوعى الضمنى**» إلى مستوى الوعى الكامل عند الطبقة ، أو المجموعة الاجتماعية ، التى ينتمون إليها. إن أعمالهم ، على هذا النحو ، تنطوى على تلاحم داخلى ينبع من التلاحم الخارجى فى «**رؤية العالم**» ويقوى منه. وبقدر ما يؤكد هذا الفهم الطبيعة التولدية للأبنية الداخلية لهذه الأعمال فإنه يؤكد استحالة فهم هذه الأبنية دون ربطها بالبنية الشاملة التى تولدت منها.



ولهذا كله يطلق **جولدمان** على منهجه النقدى مصطلح «**البنيوية التوليدية**» **وهو مصطلح يكشف عن بعدين مهمين** ـ غير منفصلين ـ فى المنهج. **أما البعد الأول فيتمثل فى** «**بنيوية**» المنهج : على مستوى النموذج التصورى الذى يحكم إجراءات المنهج وممارساته أو تطبيقاته ؛ وعلى مستوى الواقع التجريبى للمادة ، من حيث النظر إليها فى علاقاتها التى تحكم شتاتها الظاهر ، وتحول هذا الشتات إلى كلية ، أو بنية من المقولات المتلاحمة. إن الواقع التجريبى ، من هذا المنظور ، ليس مجرد ركام من الظواهر أو الأحداث ، وإنما هو مجموعة من الأبنية. ولا سبيل إلى فهمه لو نظرنا إليه متجاهلين منطقه البنيوى.

وإذا نظرنا إلى الأدب ، من هذه الزاوية ، قلنا إن الأدب ليس مجموعة من الأعمال المتناثرة ، تنطوى على عناصر متراكمة أو متجاورة فحسب ، بل هو مجموعة من الأبنية ، تنظم كل عمل على حدة فى بنية من العناصر المتلاحمة ، وتنظم مجموعة من الأعمال فى بنية أخرى أكثر شمولا ، وكأن «**بنيوية**» المنهج ، على هذا النحو ، نسق تصورى يحكم العملية التى يقترب بها دارس الأدب من موضوعه المدرك ، وهو العمل الأدبى أو الأعمال الأدبية ؛ كما أنه نسق تصورى يحكم العمليات التى يتكون بها الموضوع المدرك ذاته ، أو الأعمال الأدبية فى نفسها.

ولكن هذا النسق التصورى ليس نموذجا مجردا يفرضه الدارس على المادة ، كما أنه ليس نموذجا حسيا ، متمثلا فى المادة ، مستقلا تماما عن الدارس المدرك له ، وإنما هو نسق تصورى ينطوى على تجريد وحسية فى آن ، ويرجع إلى العلاقة بين الأعمال الأدبية والدارس فى نفس الوقت ؛ فيمثل ـ من هذه الزاوية ـ تطويرا لصيغة هيجل عن «وحدة الذات والموضوع فى الفكر» ؛ ويؤكد أن أى محاولة لإلغاء الذات تنتهى إلى «**إمبريقية**» زائفة ، كما أن أى محاولة لإلغاء الموضوع تنتهى إلى ذاتية ضارة. **وإذا سيطر القطب الأول ، من هذين القطبين ، سادت الشكلية ، وإذا سيطر القطب الثانى ساد الاسقاط ؛ فينمحى المعنى فى الحالين ، أو تصبح أبنية الأعمال مجرد تصورات مسقطة من الدارس على الموضوع المدروس.**

وعندما يصل المنهج ما بين الذات والموضوع وصلا جدليا ، فإنه يؤكد كلية العملية الادراكية فى دراسة البنية ، مثلما يؤكد الطبيعة

الأنطولوجية لبنية العمل الأدبي ذاته (أو أبنية الأعمال الأدبية) باعتبارها نسقا موجودا خارج ذات الباحث (أو الناقد) ومتأثرا بها فى نفس الوقت ؛ ذلك لأن كل باحث (وكل ناقد) يصدر – عن «**رؤية للعالم**» قد توافق أو تخالف (بدرجات متفاوتة متباينة) رؤى العالم المتمثلة فى الأعمال الأدبية. والموضوعية – فى هذه الحالة – هى عدم التضحية بموقف الباحث، وعدم التضحية – فى نفس الوقت – بالكيان الأنطولوجى المستقل لبنية الأعمال الأدبية. وبهذه المعادلة الصعبة – لا شك – يتم الكشف عن التلاحم الداخلى للأبنية الأدبية المدروسة، دون تدخل مفروض من ذات الباحث، يدمر الأبنية المستقلة للأعمال، ودون إلغاء لدور ذات الباحث فى التقاط الدلالة، واكتشاف نماذج البنية أو الأبنية. ومهما كانت صعوبة هذه المعادلة فإن تحقيقها شرط لتدعيم الطبيعة الكلية للحديث عن «**البنيوية**» باعتبارها منهجا، و «**البنية**» باعتبارها نسقا يحكم الظاهرة الأدبية.

والحديث عن «**بنيوية**» المنهج و «**بنية**» الظاهرة الأدبية التى يعالجها المنهج لابد أن يقود إلى أمر مهم يرتبط بإلحاح المنهج على التقاط «**كليات**» الظاهرة الأدبية و «**أنساقها**» و «**نظمها**»، وتحليلها تحليلا يؤكد أن الظاهرة الأدبية تنطوى على خاصية لا يمكن اختزالها من الأجزاء المنعزلة. ومن هنا يستبعد المنهج أى محاولة «**ذرية**» أو «**تجزيئية**» للاقتراب من الظاهرة، كما يستبعد أى محاولة سوسيولوجية تنحو منحى إمبريقيا خشنا، يتوقف عند مشابهات مضمونية، أو شكلية، منعزلة، بل يؤكد المنهج التعامل مع الظاهرة الأدبية باعتبارها بنية متلاحمة، لا يمكن أن يساوى معناها المجموع المتناثر لأجزائها، بل يرتد معناها إلى العلاقات التى تصل ما بين هذه الأجزاء، لتمنحها دورا داخل البنية. **ومن هنا تصبح الحركة التحتية الكامنة وراء إجراءات المنهج هى البحث عن «النظام» أو «النسق» القار فى الظاهرة، والذى يكمن وراء شتاتها. إن اكتشاف هذا «النظام»، أو «النسق»، يعنى اكتشاف البنية، وبالتالى اكتشاف العلاقات المنظمة للعناصر والواصلة بين الأجزاء، والمفسرة للعناصر والأجزاء فى نفس الوقت. وإذن فلا سبيل إلى ادراك الأجزاء فى ذاتها، لأن الأجزاء لا يمكن ادراكها إلا من حيث علاقتها بالكل، أى من حيث دورها التكوينى فى «نظام» أو «نسق»، أو «كلية» من العلاقات المتلاحمة، أى فى «بنية». ولذلك فإن الوقوف عند الأجزاء أو العناصر فى ذاتها إنما هو تدمير لطبيعة الظاهرة الأدبية، بل تدمير لطبيعة أى مدرك يصلح أن يكون موضوعا للبحث.**

**ولكن كيف توجد «البنية» نفسها على مستوى الموضوع المدروس؟** وهل يمكن عزلها عن ذات فاعلة تصنعها كموضوع؟ **وهل يمكن تصور «البنية» باعتبارها نسقا مجردا بعيدا عن «وظيفة». وبالتالى بعيدا عن «معنى»، له دلالته التاريخية وشرطه الاجتماعى؟** إن هذه الأسئلة – على مستوى الأدب – تعنى ربط الأعمال بكتابها، كما تعنى ربط كتابة الأعمال بتأدية وظيفة ذات علاقة بمجموعة اجتماعية، أو طبقة، تواجه مشكلا تاريخيا. وأهم من ذلك أن هذه الأسئلة تقود إلى النظر إلى البنية نفسها باعتبارها نتاجا لذات تاريخية مجاوزة للفرد، والنظر إلى هذا النتاج باعتباره مؤديا لوظيفة دالة بالنسبة لهذه الذات التاريخية المنتجة له.

وعند هذه النقطة تدخل «**رؤية العالم**» فى صميم المنهج، بل تصبح علته المحركة. وعند هذه النقطة، أيضا، يتكشف البعد الثانى للمنهج، أعنى ذلك البعد الذى ينظر إلى البنية من حيث «**تولدها**»، باعتبارها نتاجا لذات تاريخية مجاوزة للفرد، وباعتبارها ذات دلالة مرتبطة بشرط انتاجها، ومحققة لوظيفة أساسية تتصل بالمجموعة الاجتماعية، أو الطبقة، التى انتجتها. إن البنية – من هذا المنظور – لا تنفصل عن الممارسة، ولا تنعزل عن السلوك الوظيفى لإنسان تاريخى. ولذلك لا يمكن فهمها منفصلة عن «البراكسيس Praxis» التاريخى – إذا استخدمنا هذا المصطلح الأثير عند جولدمان – كما لا يمكن عزلها عن السلوك. **وإذن، فلا وجود لبنية دون وظيفة، ذلك لأن وجود الوظيفة هو الذى يحدد البنية، ولا وجود للاثنين معا دون ذات مجاوزة للفرد، تواجه مشكلا تاريخيا محددا.**

**يقول جولدمان: «إن البنيوية التوليدية مفهوم علمى وإيجابى عن الحياة الإنسانية، وهو مفهوم يتصل مفكروه الأساسيون بفرويد على أساس سيكولوجى، ويتصلون بهيجل وماركس وبياجيه على أساس معرفى، مثلما يتصلون بهيجل وماركس وجرامشى ولوكاش على أساس تاريخى اجتماعى**[٤]». إن هذا الاتصال الذى يتحدث عنه جولدمان بين البنيوية التوليدية من ناحية وكل هؤلاء الفلاسفة والمفكرين من ناحية أخرى يعنى التسليم بالبحث عن نسق، أو نظام، فى كل عمل أدبى، أى محاولة الوصول إلى بنية. ولكن هذه البنية لا تنعزل، من حيث هى نتاج لذات، فى مستوى فردى يتقوقع فى «الليبيدو»[٥] عند فرويد؛ به تتكشف دلالتها – فى جانب منها – على مستوى السلوك، حيث تصبح حلا لمشكل أو إعادة لتوازن معرفى، فى ضوء سيكولوجية جان بياجيه، كما تتكشف دلالتها – فى جانبها الآخر – على مستوى تولدها من رؤية ذات جماعية مجاوزة للفرد. وهكذا تصبح «**البنية**» وظيفة تؤدى لتحقق توازنا مفتقدا بين مجموعة تاريخية ومشكل تاريخى محدد تواجهه. وبقدر ما تحل هذه الأبنية الجديدة مشكلا فإنها تولد أبنية متمايزة تمايز الأعمال الأدبية والفلسفية والفنية. وبقدر ما تتمايز الأعمال الأدبية والفلسفية والفنية فإنها تتجاوب بنيويا من حيث علاقتها بالأبنية الأشمل التى تولدت منها.

**إن بنية العمل الأدبى – من هذه الزاوية – نتاج لذات جماعية مجاوزة للفرد. هذه الذات تواجه عالما اجتماعيا مبنيا، وعلى نحو يحدث تعارضا بين طموحاتها وعلاقاته. وينتج التعارض ما بين أبنية العالم الاجتماعى، المستقلة والموجودة سلفا، وبين هذه الذات الجماعية أبنية جديدة، تتولد من هذه المواجهة وذلك التعارض؛ لتحل بها الذات الجماعية مشكلها، وتخلق بها توازنا جديدا يمكنها من الاستمرار فى هذا العالم. هذه الأبنية الجديدة هى «وعى ممكن» يصنع بتلاحمه ووحدته «رؤية للعالم». وسواء نظرنا إليه باعتباره بنية واحدة شاملة، أو أبنية متعددة من المقولات المتلاحمة، فإنه من نتاج ذات جماعية متميزة، أو طبقة، تواجه مشكلا تاريخيا لا يحل إلا بعملية هدم لأبنية وبناء لأبنية جديدة، تعيد التوازن المفتقد، وتمكن من تطور الحياة، من منظور المجموعة أو الطبقة.**

ومادام العمل الأدبى «**بنية متولدة**» عن هذه البنية الأشمل ، فإنه لابد أن يؤدى وظيفة مرتبطة بالاتجاه الذى تتوجه إليه البنية الأشمل . إن وظيفته ـ على هذا النحو ـ هى التى تصنع بنيته . كما أن هذا الوظيفية هى التى تكسب العمل الأدبى دلالته ؛ بحيث يصعب فهمه خارج إطار هذه البنية الأشمل .

ومعنى هذا كله أن «**البنيوية التوليدية**» منهج يتحرك فى بعدين من حيث الظاهر . ولكنها بعد واحد معقد فى حقيقة الأمر . أعنى أنه منهج يقدم مدخلا داخليا وخارجيا لدراسة العمل الأدبى ، وأنه يقوم على مراوحة مستمرة بين داخل العمل وخارجه . إنه منهج لا يفهم العمل الأدبى إلا باعتباره نسقا من العلاقات المتلاحمة داخليا . ولكنه لا يفهم هذا النسق كتجريد مطلق ، أو كنظام مستقل عما عداه مكتف بنفسه ، بل يفهمه من حيث هو وظيفة دالة على مستوى التلاحم الداخلى نفسه . ولكن المنهج عندما يتعمق الكشف عن وظيفة هذا التلاحم الداخلى يضطر للعودة إلى الخارج ، حيث الطبقة أو المجموعة الاجتماعية للأديب المنتج ، فلا يتوقف عندها إلا لكى يفهم رؤيتها ، باعتبارها بنية أشمل ولدت بنية العمل الأدبى ، ثم يعود المنهج إلى العمل الأدبى مرة أخرى ، وهكذا دواليك ، حتى يتعمق المنهج فهم العمل من حيث هو بنية متعددة المستويات .

وإذا اردنا أن نقترب من المستويات المتعددة لبنية العمل الأدبى ، على هذا النحو ، قلنا إن العمل الأدبى بنية مادام ينطوى على نسق متلاحم لموقف تاريخى . ولكن الأمر لا يتوقف عند هذا الحد ، فالبنية ذات طابع وظيفى من حيث أنها تجاوز «**نوعى**» لمشكل قار فى أعماق هذا الموقف . وهى بنية «**دالة**» من حيث أنها تنطوى على معنى موضوعى لهذا المشكل . وهى بنية «**جمالية**» ، لأنها تجاوز نوعى ، أى لأنها صياغة «**خيالية**» وليست «**تصورية**» للمشكل . وهى بنية «موازية» أو «متجاوبة» مع أبنية أخرى ، تصوغ المشكل صياغة نوعية مغايرة ، مثل الفلسفة التى قد تصوغ نفس المشكل بلغة التصورات والمفاهيم وليس بلغة الخيال . وهى لذلك كله بنية «**متولدة» عن بنية أشمل ، وأبنية أشمل هى «رؤية العالم» عند المجموعة الاجتماعية ، أو الطبقة ، التى ينتمى إليها الأديب**. وإذن فالعمل الأدبى بنية «**جمالية دالة**» لا يتحدد طابعها الجمالى ، إلا بما تنطوى عليه عناصرها الأدبية المكونة من تلاحم دال ، يقودنا إلى دلالة لا تنفصل عن تولد العمل ، فتحدد قيمته ، مثلما تحدد منهج دراسته من منظور نقدى هو منظور «**البنيوية التوليدية**» .



ولعل ما فعله **جولدمان** مع **راسين وبسكال** ، فى كتابه «**الإله الخفى**» (١٩٥٦) ، أكثر النماذج توضيحا لمنهجه النقدى . لقد تكشفت له فى مسرحيات **راسين** «**بنية**» متكررة من المقولات ـ **الله ، والانسان ، والعالم** ـ تتغير فى مضمونها وعلاقاتها المتبادلة من مسرحية إلى أخرى ، إلا أنها تكشف عن رؤية خاصة للعالم ، هى رؤية بشر ضائعين فى عالم يخلو من القيمة . ومع أن هؤلاء البشر يتقبلون العالم باعتباره العالم الممكن الوحيد ، لأن الله غائب عنه ، فإنهم لا يكفون عن الوقوف ضد هذا العالم ، ليبرروا أنفسهم فيه باسم قيمة مطلقة ، غائبة دوما عن النظر . ويجد جولدمان أساس هذه الرؤية فى الحركة الدينية التى عرفت ، فى فرنسا ، باسم «**الجنسينية**»[٦] ويفسر لوسيان جولدمان «**الجنسينية**» ، بدورها ، باعتبارها نتيجة لإزالة نبالة المسوح Noblesse de robe من موظفى البلاط الذين كانوا يعتمدون اقتصاديا على الملكية ، رغم تضاؤل قوتهم مع نمو الحكم المطلق .

ولا يكتفى **جولدمان** بذلك بل يكشف عن تماثل بنيوى آخر بين «**تراجيديات**» **راسين** وكتاب «**الأفكار**» **لبسكال** ، ويصل ما بين البنيتين على مستوى التولد ، عندما يردهما إلى رؤية العالم عند الجنسينية ، وعندما يرد **الجنسينية** ـ وتراجيديات **راسين** و«**أفكار**» **بسكال** بالتالى ـ إلى مشكل اجتماعى لمجموعة اجتماعية محددة ، وعلى نحو يكشف عن الدلالة الوظيفية المتجاوبة فى البنية الأشمل والأبنية الأقل شمولا . ولكى يثبت جولدمان كل هذا ، فإنه يتحرك ، فى كتابه المهم «الإله الخفى» . على النحو التالى :

- فى مرحلة ازدهار الحكم المطلق فى فرنسا فى القرن السادس عشر ، نظّم الملك بيروقراطية تدعمه من المحامين البرجوازيين ، وجعل منهم نبلاء بمرسوم ملكى ، مما مكنهم من تشكيل ما سمى النبالة الشرعية ، فى مقابل الأرستقراطية الاقطاعية القديمة . ولما كانت هذه النبالة الشرعية تدين فى وجودها الاجتماعى إلى الملك فقد أصبحت عونا له فى صراعه ضد الارستقراطية . ولكن حدث ، فى أوائل القرن السابع عشر ، أن شعر لويس الثالث عشر ، أن النبالة الشرعية Officiers لم تعد أداة خاضعة لإرادته تماما ، فخلق بيروقراطية أخرى منافسة لها Commissaires ، ومنحها حقوق وامتيازات البيروقراطية الأولى . وكان من الطبيعى ، والأمر كذلك ، أن تجد النبالة الشرعية نفسها فى مأزق صعب . لقد كان أبناؤها يدينون بوجودهم إلى الملك الذى انقلب عليهم وتخلى عنهم لأسباب غير معروفة . ولما كان هؤلاء بلا أحلاف طبقيين فقد ظلوا عاجزين فى مواجهة تصاعد الحكم المطلق ، ولم يعد أمامهم من خيار سوى أن يشهدوا نهايتهم على يد من خلقهم .

- فى سنتى ١٦٣٧ ـ ١٦٣٨ تشكلت طائفة دينية هى «الجنسينية» . ورغم أنها كانت حركة دينية ، يفخر ممثلوها بنقائهم الكاثوليكى ، وبمحاربتهم التحرر والإباحية ، إلا أن الحركة صارت دريئة لهجوم الكنيسة والحكومة ، وبالتالى هدفا للاتهام بالهرطقة فى الدين . وعندما حلل جولدمان التعاليم النظرية لكل من أرنو Arnauld وبارسوس Barcos وغيرهما من أقطاب الجنسينية ، وجد ثلاثة مقولات أساسية تشكل بنية : لقد أكد الجنسينيون أن الله تخلى عن العالم وسحب منه نعمة الهداية والخلاص . ومادامت نعمة الخلاص منسحبة من العالم فليس فى العالم نفسه سوى الشر القاهر ، الذى يجر كل أفعال الإنسان إلى شراك المعصية المهلكة . ومادام العالم على هذا النحو ، ومادامت نعمة الخلاص غير متاحة فيه ، فلا مفر للانسان من مواجهة المقدور عليه فى هذا العالم ، لأنه لا يستطيع أن يفعل شيئا فى مواجهته .

ويكشف جولدمان ، على هذا النحو ، عن تماثل بنيوى دقيق بين المأزق الاجتماعى للنبالة الشرعية والتعاليم الدينية للجنسينية . ويتضح التماثل على النحو التالى فى :

| المجال الإجتماعى | المجال الدينى |
| --- | --- |
| ١ ـ خلق الملك النبالة الشرعية لكنه تخلى عنها لأسباب غير معروفة . | خلق الله العالم ولكنه تخلى عنه لأسباب غير معروفة . |
| ٢ ـ فأصبحت الظروف الإجتماعية مدمرة . | وأصبح العالم شرا كاملا . |
| ٣ ـ فلا قدرة للنبالة على مواجهة المقدور الملكى . | فلا قبل للانسان على الخلاص فى " |

ـ إن هذا التماثل البنيوى يكشف عن رؤية مأساوية للعالم ، وهى رؤية وجد كل من **بسكال وراسين** مكوناتها فى الجنسنية التى تأثرا بها ، فصاغ كلاهما من هذه المكونات صياغة مختلفة عن الآخر (**أعنى صياغة تصورية عند بسكال وصياغة خيالية عند راسين**) لكن كل صياغة تتجاوب بنيويا مع الأخرى . على أساس من المقولات المتكررة ـ الله ، والانسان ، والعالم ـ بحيث تتجاوب الصيغتان بنيويا ، فتمثل كلتاهما تطويرا لمكونات الرؤية المأسوية للعالم ، ووصولا بها إلى أقصى درجة من التلاحم والوحدة .

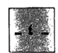
وإذا كان هذا كله يؤكد أن رؤية العالم هى التى صنعت أعمال **بسكال ومسرح راسين** فإنه يعنى أن أعمالها تولدت عن هذه الرؤية ، واستمدت دلالتها من تحقيقها لوظيفة على مستوى مشكل اجتماعى ، واجهته مجموعة اجتماعية محددة . وما يبحث عنه **جولدمان** ، على هذا النحو ، هو جماع من العلاقات البنيوية بين النص الأدبى ورؤية العالم والتاريخ نفسه . وهو يريد أن يكشف عن الكيفية التى يتحول بها موقف تاريخى لمجموعة اجتماعية ، أو طبقة ، إلى بنية عمل أدبى ، بواسطة رؤية العالم عند هذه المجموعة ، أو الطبقة . على أن ادراك هذا التحول ودراسته لا يمكن أن يتم بدراسة العمل الأدبى باعتباره بنية منغلقة على ذاتها ، بل باعتباره «**بنية متولدة**» . والسبيل الوحيد لدراسة العمل الأدبى ، على هذا النحو ، هو أن نبدأ بالعمل لكى ننطلق منه إلى التاريخ ، ثم نعود من التاريخ إلى العمل الأدبى ، فى حركة أشبه بحركة «**المكوك**» .

**ويصف جولدمان هذه الحركة بأنها حركة جدلية ، من حيث أنها تقوم على منهج جدلى ، يتحرك ـ دوما ـ ما بين العمل الأدبى ورؤية العالم والتاريخ ، وعلى نحو يكيف معه المنهج من كل واحد من الأطراف الثلاثة مع الآخر ، وينظر إلى كل واحد من الثلاثة فى ضوء الآخر .**

وعند هذا المستوى يميز جولدمان ما بين جانبين من عملية واحدة فى الدرس الأدبى ، هما «**التفسير**» ـ أو «**الفهم**» ـ و«**الشرح**» . أما التفسير فهو الكيفية التى يفهم بها الدارس العناصر المكونة للعمل الأدبى ، أى الكيفية التى نكتشف بها بنية هذا العمل . أما الشرح فهو النظر إلى هذه البنية الأدبية نفسها باعتبارها وظيفة لبنية اجتماعية أوسع منها . وإذا كان التفسير درساً على مستوى فهم البنية الداخلية للعمل الأدبى فإن الشرح درس اجتماعى على مستوى البنية الخارجية الأشمل .

ولذلك يقول جولدمان إن الشرح يتصل ، تحديدا ، بما يتجاوز نص العمل الأدبى ، أما التفسير فإنه ملازم لنص العمل الأدبى ، ذلك «**لأن فهم الظاهرة هو وصف بنيتها وعزل معناها . أما شرح الظاهرة فهو الإبانة عن تولدها على أساس من وظيفة تنطلق من ذات .**»(٧) على أن الحركة بين التفسير والشرح ليست حركة متعاقبة تسير فى اتجاه أفقى لا يتكرر ، وإنما هى حركة متعاكسة ، بمعنى أننا ننطلق من التفسير إلى الشرح ، ثم نعدّل من التفسير فى ضوء الشرح ، وهكذا دواليك .. حتى نصل إلى أدق إدراك لبنية العمل الأدبى .

والأساس الفلسفى لهذه الحركة بين الشرح والتفسير ذو أبعاد ابستمولوجية (معرفية) مؤداها أن تقدم المعرفة لا يتم من البسيط إلى المركب وإنما من المجرد إلى الملموس ، من خلال تراوح مستمر بين الكل وأجزائه . ويرى **جولدمان** أن هذه المراوحة بين الكل والأجزاء هى الأساس الذى تقوم عليه وحدة العملية المنهجية للتفسير والشرح . ومن هنا فإن كليهما لا يمثل اجراءً عقلياً مباينا للآخر ، بل وجهين لإجراء مركزى ؛ بحيث يتضمن التفسير وصف البنية المتأصلة فى الموضوع المدروس ، وينطوى الشرح على إدماج البنية المفسرة فى بنية أشمل ، وكأننا إزاء نفس العملية المنهجية ولكن من زاويتين مختلفتين فى التطبيق . ولذلك فإن مفهوم التفسير والشرح عند **جولدمان** ـ من الوجهة الهرمنيو طيقية ـ بعد مناقضا تماماالتعاليم الكنطية الجديدة التى تؤكد انفصال الشرح السببى (ومجالها العلوم الطبيعية) عن التفسير والشرح (ومجالها العلوم الاجتماعية والتاريخية) . وعندما يؤكد مفهوم جولدمان وحدة التفسير والشرح ، على هذا النحو ، فإنه يؤكد ، فيما يرى **جورج هواكو** ـ نوعا من السياقية الجذرية Radical contextualism يدعم النمط المتلاحم للعملية الادراكية للموضوع المفسر.(٨)



**يترتب على كل هذه المفاهيم السابقة للبنيوية التوليدية اختلاف جذرى مع كثير من مناهج النقد الأدبى المعاصرة . وأهمها ـ فى هذا السياق ـ منهج التحليل النفسى ، والمنهج البنيوى اللغوى أو الشكلى (فيما يسميه جولدمان) والمنهج الاجتماعى التقليدى . ومن المنطق أن يدخل جولدمان فى حوار مع مثل هذه المناهج المغايرة ، توضيحا لمنهجه من ناحية ، ودفاعا عنه من ناحية ثانية ، وكشفا عن خلل المناهج الأخرى فى مواجهة منهجه من ناحية ثالثة . ولن أحاول** ـ فى هذا السياق ـ حصر المناهج المخالفة ، وإنما أذكر أهمها ، من زاوية الحوار بينها وبين «**البنيوية التوليدية**» توضيحا للمبادئ التى ينطوى عليها المنهج الأخير .

**أما منهج «التحليل النفسى» فهناك مجموعة من المشابهات تصل ما بينه وبين «البنيوية التوليدية» على مستوى السطح ؛ إذ هناك ـ أولا ـ فكرة النظر إلى السلوك الإنسانى باعتباره مشكلا لجانب من بنية دالة ؛ وهناك ـ ثانيا ـ التسليم بأن السلوك الإنسانى لا يمكن فهمه إلا بعد دمجه فى بنية أشمل ؛ وهناك ـ ثالثا ـ النتيجة اللازمة ، وهى استحالة فهم البنية إلا على مستوى تولدها . إن هذه الجوانب الثلاثة تقيم مشابهات بين**

**«التحليل النفسى» و «البنيوية التوليدية» ، بل تجعل من التحليل النفسى «بنيوية توليدية» بمعنى من المعانى . ولكن هذه المشابهات تقع ـ كما قلت ـ على مستوى السطح فحسب ، أما على المستوى الأعمق . بكل ما يحكمه من مبادئ معرفية أو وظيفية ، فإن المنهجين يتميزان تميزاً جذريا ، ويصلان إلى درجة من التعارض الحاد ، تقع على مستوى الخلاف بين التفسير الفردى والتفسير الاجتماعى للظاهرة الأدبية .**

من هذه الزاوية ، ترى «**البنيوية التوليدية**» أن «**التحليل النفسى**» . عندما يقودنا إلى «**اللاوعى**» الفردى ، يقودنا إلى منطقة «**مائعة**» يصعب تحديدها أو تثبيتها ، بالمعنى التجريبى ، ولذلك تظل مستعصية على مبدأ التحقق من الصحة . يضاف إلى ذلك أن «**التحليل النفسى**» يقودنا خارج العمل الأدبى منذ اللحظة الأولى ، ودون أن يتوقف ليكتشف البنية الذاتية له . إنه لا ينظر إلى العمل باعتباره بنية متأصلة ، يجب اكتشاف علاقات تلاحمها الداخلى ، بل ينظر إلى العمل باعتباره «**عرضا**» **يشير مباشرة إلى** «**لاوعى**» الكاتب ؛ فيتحول العمل الأدبى ، منذ اللحظة الأولى ، إلى تعبير فردى على مستوى اللاوعى . وبقدر ما يعزل هذا الإجراء العمل الأدبى عن وظيفته الاجتماعية ، فإنه يحوله إلى «**وثيقة**» غير أدبية بالضرورة ؛ وأعنى «**وثيقة**» يتعامل معها التحليل النفسى باعتبارها اشباعا مصعدا لرغبة فى «تملك موضوع» ، وجماعا من «**المونتاجات**» النفسية الفردية ، أو تمثيلا أمينا أو مشوها لعدد بعينه من حقائق اللاوعى . وفى هذا كله الغاء لأدبيّة الأدب من ناحية ، وتقليص لوظيفته من ناحية ثانية . وعدم تمييز بينه وبين نتاج «**مجنون**» ـ مثلا ـ من ناحية ثالثة .

وتؤكد البنيوية التوليدية ـ فى مقابل ذلك ـ أنها تنظر ـ منذ البداية ـ إلى الطبيعة الأدبية للعمل الأدبى ، أى تؤكد الخاصية الأدبية والجمالية لبنية ، وذلك من خلال تمييزها المستمر بين جانبى التفسير والشرح من العملية المنهجية الموحدة ـ رغم تعقيدها . يضاف إلى ذلك أن البنيوية التوليدية لا تدمج السلوك الإنسانى فى بنية فردية ، وإنما فى بنية جماعية ، فلا تنظر إلى «**ذات**» السلوك باعتبارها ذاتا قائمة على مستوى الليبيدو بل باعتبارها ذاتا جماعية ، توجد على مستوى آخر للوعى . ولذلك يقول **جولدمان** إن التحليل النفسى يختزل السلوك الإنسانى كله فى ذات فردية ، وفى شكل واحد لرغبة فى موضوع ، بغض النظر عن اعلان هذه الرغبة أو التسامى بها . أما البنيوية التوليدية فإنها تفصل السلوك على مستوى الليبيدو (الذى يدرسه التحليل النفسى) عن السلوك الذى ينطوى على خاصية تاريخية لذات جماعية ، بحيث تؤكد البنيوية التوليدية ، دوما ، أن هذه الذات لا يمكن أن تتوجه إلى موضوعها إلا بعد توسط لمطمح يقتضيه **الانسجام** .[9]

وبقدر ما يوحد التحليل النفسى بين الشرح والتفسير فإنه يبحث عن المبدأ الشارح للعمل الأدبى فيما دون وعى الكاتب ، وليس فى العمل الأدبى ذاته . ومن هنا يشرح العمل بما ليس فيه ، ويحيله إلى مجهول قار فى أغوار لا وعى فردى متعال عنه . وبغض النظر عن خطورة التسوية بين جانبى التفسير والشرح للعمل الأدبى فإن **الإحالة إلى مجهول** للاوعى تدمر سلامة المبدأ الشارح ، مثلما تدمر سلامة التفسير . أن التفسير ـ أى فهم العمل الأدبى . فيما تراه البنيوية التوليدية ، عملية عقلية إلى أقصى حد ، بمعنى أنها تقوم على أدق وصف ممكن لبنية دالة ، دون أى إضافة إلى نص العمل الأدبى . ويحدد **جولدمان** التفسير على نحو بالغ الصرامة ، عندما يقول : «**إن هذه العملية يجب أن تخضع لقاعدة أساسية مؤداها أن التفسير يضع النص ، كل النص ، فى اعتباره دون أن يضيف إليه شيئا . ولقد قلت إن المرء ليس له أى حق فى أن يضيف شيئا إلى اوديب عند** سوفكليس **فيفترض أن أوديب كان ينطوى على رغبة لا واعية فى الزواج من جوكاستا ، ذلك لأن فكرة سفاح القربى لمست مقررة فى أى مكان من نص أوديب**»[10] .

والحديث عن سفاح القربى عند أوديب لسوفكليس أشبه بالحديث عن «**المرحلة المصية**» التى تشبع فى شعر نزار قبانى ، مثلا ، وتتجلى ـ فيما تصور ناقد معاصر ذات مرة ـ فى الحديث عن «النهود» و «الحلمات» والأعضاء الجنسية للمرأة ـ كلها أحاديث لا تقع فى نطاق التفسير ، لأنها تتجاوز النص ؛ ولا تقع على مستوى المبدأ الشارح ، لأنها لا تؤسس حقيقة تولد النص . **وإذا أضفنا أننا لا نعرف إلا أقل القليل عن حياة الكتاب ، وأننا نتعامل مع كتاب وليس مع حالات مرضية ، وأننا نتعامل مع نصوص وليس مع ما دون وعى الكتاب ، وأننا نفتش ـ أول ما نفتش ـ عن البنية الداخلية للنص ـ إذا أضفنا ذلك كله فإن الأغلبية الساحقة من الشروح النفسية تبدو ـ من وجهة نظر جولدمان ـ وكأنها «توليفات» ذكية لعلم نفس خيالى ، ينهض على شواهد واهية .**

وحتى عندما تنجح الشروح النفسية ، أحيانا ، فإنها لا تفلح إلا فى الإبانة عن بعض العناصر الجزئية من نص العمل الأدبى وأى شرح ـ **فيما يقول جولدمان** ـ لا يفسر إلا من ٥٠ ٪ إلى ٦٠ ٪ من النص لا ينطوى على أهمية علمية ، وإنما يرتبط بالذكاء اللماح فحسب ؛ ذلك لأن سلامة المبدأ الشارح ترتبط بقدرته على تبرير معظم ـ إن لم يكن كل ـ العناصر التكوينية للنص من ناحية ، وبقدرته على تكييف كل المتغايرات التى تبدو متعارضة لأول وهلة . ومن هنا ، يجب على



الناقد ان يتيقن ، فى كل الاحوال ، مما يقول ؛ فلا يفترض ـ اعتباطا ـ أن هذا العمل الأدبى أو ذاك يؤسس بنية ، بل يجب على الناقد ـ فى جميع الحالات ـ أن يصل إلى نمط ، أو نموذج ، يتألف من عدد محدود من العناصر والعلاقات ، يتمكن به هذا الناقد من تفسير المادة الإمبريقية التى يتألف منها العمل الأدبى ، أو تتألف منها الأعمال الأدبية .

وليس من الافراط ـ والأمر كذلك ـ أن ننشد نموذجا يفسر ثلاثة أرباع ، أو أربعة أخماس النص ، وإلا أسلمنا أنفسنا لتقلبات الفرضيات الهوج ، التى تطوح بالنص فى كل اتجاه ، وتجعله قابلا لكل صورة ، فيفقد النص ـ فى النهاية ـ بعده الأنطولوجى .

ومعنى هذا كله أن العمل الأدبى ليس تعبيراً مباشرا عن «**اللاوعى الفردى**» للكاتب ، وأهم من ذلك أنه **ليس تعبيرا مباشراً عن أى شئ** . وليس يعنى مثل هذا الفهم إلغاء ارتباط العمل الأدبى بشئ خارجى ؛ فالجذر المحرك للبنيوية التوليدية كلها هو الصلة التى تربط بين بنية العمل الأدبى وأبنية معينة من الوعى فى المجتمع ، ولكن معناه أن الصلة تقع على أساس بنيوى ، أى على مستوى التماثل أو التجاوب بين الأبنية ؛ مما يعنى إلغاء مفهوم المحاكاة الكامن فى وصل العمل الأدبى بالوعى الفردى ، والانتقال بالعمل من مفهوم المرآة العاكسة إلى مفهوم البنية المؤسسة لدلالة موضوعية ، لها استقلالها .

**ومن هذه الزاوية تعالج البنيوية التوليدية مشكلة العلاقة بين «المقاصد الواعية» للأديب و«الدلالة الموضوعية» لأعماله ، فتؤكد «الدلالة الموضوعية» باعتبارها الغاية الأساسية التى يسعى إليها الناقد . ولكنها لا تتطرف فتلغى المقاصد الواعية ، كما فعلت مدرسة النقد الجديد New Criticism فى أمريكا[11] ، كما لا تتطرف فتبالغ فى تأكيد هذه المقاصد ، كما يفعل بعض دارسى الهرمنيوطيقا المعاصرين ، كرد فعل للنقد الجديد[12] ، وإنما تعالج البنيوية التوليدية هذه «المقاصد» من منظورها الخاص الذى يلحّ على الدلالة الموضوعية للعمل الأدبى باعتباره بنية معبرة (على مستوى التولد البنيوى) عن رؤية العالم .**

إن **جولدمان** يؤكد وجود فاصل واضح بين المقاصد الواعية للمؤلف ـ أى أفكاره الفلسفية ، أو السياسية ، أو الأدبية ـ وبين الطريقة التى يشعر بها ، أو يرى بها العالم الذى يخلقه . ويؤكد أن انتصار المقاصد الواعية إنما هو تدمير للعمل الأدبى الذى تعتمد قيمته الجمالية على مدى تعبيره ـ رغم المقاصد الواعية للكاتب ، بل عكسها فى كثير من الأحيان ـ عن الطريقة التى يشعر بها الكاتب ، أو يرى بها شخصياته . والأمثلة المشهورة على ذلك ، عند **جولدمان** ، تردنا إلى **بلزاك** ، **ودائى** ، **وجوته** ، وهى تذكرنا بتمييز **لوكاش** الشهير بين «**الوعى الأيديولوجى**» و «**الإدراك الجمالى**» ، وهو تمييز يقود ـ على مستوى التفسير ـ إلى التحليل الأدبى المتأصل للدلالة الموضوعية للعمل ، على مستوى العلاقات الأدبية لبنيته ، مثلما يقود ـ على مستوى الشرح ـ إلى الكشف عن التوازى الدال بين هذه العلاقات الداخلية وعلاقات البنية الأشمل التى يتولد منها العمل ومن هذا المنظور يقول جولدمان إن العمل الأدبى له ـ بالتأكيد ـ وظيفة فردية دالة عند صاحبه ، ولكن هذه الوظيفة لا تتصل اتصالا مباشرا بالبنية التى تحكم العمل ، بل ما أكثر ما تتعارض معها . والحل الأمثل لتجاوز خطر هذا التعارض هو عدم الالغاء التام للمقاصد الواعية للكاتب ، والتعامل معها ـ فى نفس الوقت ـ باعتبارها جانبا من جوانب كثيرة يمكن أن تساعد فى «الشرح» . ومن هنا يصبح شأن المقاصد الواعية شأن أى عمل نقدى آخر يمكن أن يفيد منه الناقد ، بشرط أن يؤسس تفسيره الخاص معتمدا على النص الأدبى وحده ، دون أن يمنح المقاصد الواعية أى قيمة متميزة .

ولو عكس الناقد الأمر وتجاهل المقاصد الواعية تماما فإنه قد يحرم نفسه من معطيات تجريبية ، يمكن أن تعينه ـ ولو بطرائق غير مباشرة ـ فى الشرح . ولو تحيز الناقد لهذه المقاصد فإنه سيحول النقد الأدبى إلى نوع آخر من التراجم والسير . وتتجلى خطورة الوضع الأخير فى فرض مبدأ خارجى مغاير للعمل الأدبى ولن ينتج عن فرض هذا المبدأ سوى تدمير التلاحم الداخلى لبنية العمل الأدبى . وازاء هذا الوضع الخطر تؤكد البنيوية التوليدية أن «السيرة» ليست عنصرا فى شرح العمل الأدبى ، كما أن المعرفة بمقاصد الأديب الواعية ليست عنصرا أساسيا فى فهم أعماله الأدبية ، ذلك لأنه كلما زادت أهمية الأعمال الأدبية زاد استقلال وجودها الخاص ، وزادت قدرتها على أن تسلم نفسها ـ ذاتيا ـ إلى الشرح ، بواسطة تحليل وعى الطبقات الاجتماعية المختلفة .

**هل يعنى هذا كله الغاء الوظيفة الفردية ونفيها فى الابداع الأدبى ؟ بالقطع لا . وإنما يعنى تأكيد أن هذه الوظيفة ـ مثل غيرها من الحقائق ـ وظيفة جدلية ، يجب أن نبذل أقصى الجهد كى نفهمها . ولا يحلم أحد ـ فيما يقول جولدمان ـ بقطع الصلة بين المنتجات الأدبية وأصحابها ، ولكن يظل لهذه الأعمال منطقها الخاص ، فلا تصبح مجرد استجابة شرطية أو مجرد تدفق آلى .** إن هناك تلاحما داخليا فى بنية الجماع الشامل من الكائنات والأحداث الحية فى الأعمال الأدبية ، وبقدر ما يشكل هذا التلاحم ـ فيما يقول جولدمان ـ كليات هذه الأعمال فإنه يؤكد ضرورة فهم عناصرها من حيث علاقة كل منها بالآخر ، ثم علاقتها جميعا بغيرها . «ولذلك فإنه كلما زادت عظمة العمل الأدبى زاد طابعه الشخصى ؛ لأن مثل هذا العمل لن يتاح إلا لشخصية غنية قوية ، قادرة على أن تفكر فى كل جوانب رؤية العالم وتعيش فيها . وإذا كانت رؤية العالم تظل ـ دوما ـ فى حالة صنع ، فإنها تبزغ بشق الأنفس فى وعى المجموعة الاجتماعية ، وتحتاج إلى الكاتب العبقرى النابه الذى صوغها ويكشفها للوعى . وكلما كان العمل أكثر تعبيرا عن كاتب عبقرى فإنه يغدو أكثر قابلية للافهام الذاتى ، دون أن نحتاج إلى الاشارة إلى سيرة مبدعه أو مقاصده الواعية»[13] .




وإذا كان الخلاف بين «**البنيوية التوليدية**» و «**التحليل النفسى**» يرجع إلى طبيعة الذات الفاعلة للبنية ، واختزالها ـ فى التحليل النفسى ـ إلى ذات فردية تقع على مستوى «**الليبيدو**» فى لاوعى الفرد ، فإن الخلاف بين «**البنيوية التوليدية**» واتجاهات البنيوية الشكلية المعاصرة

يرجع إلى أن هذه الاتجاهات الأخيرة تلغى هذه الذات تماما ، لتحل محلها نسقا مجردا متعاليا دون «ذات» ، إلى درجة تصبح معها البنية نظاما شكليا ، منغلقا على نفسه ، ينطوى على تحولات داخلية ، لا تخضع لأى شئ سوى هذا النظام ، ولا تتصل بأى شئ خارجه .

ومادامت «البنيوية التوليدية» **تؤكد الأهمية الأساسية للأبنية فى فهم التاريخ فإنها لابد أن تتولى الدفاع الحار عن وجود الذات الفردية غير منفصلة عن وجود الذات المجاوزة للفرد ، على أساس أن الأخيرة هى العنصر الفعال فى البنية ، والفاعل الذى يحدد وظيفتها . ومن هنا فإن البنيوية التوليدية ، كمنهج ، تؤكد أن البنية ليست كيانا منغلقا يسجن الإنسان ، أو يستبعده من التاريخ ، ليحل محله شكلانية مطلقة بلا مضمون** ، أو معنى ، أو وظيفة ، أو ذات ، بل يؤكد المنهج – على العكس من ذلك – البنية باعتبارها خاصية مميزة لنشاط فاعلية خلاقة ، تصنع النسق وتخلق الأنظمة ، فى حركتها التاريخية ، أى فى ممارساتها الدالة . ولذلك لايكف جولدمان عن تذكيرنا بأن علينا أن ندرك أن لكل بنية دلالة ، وأن هذه الدلالة نتاج ذات فاعلة ومحققة لوظيفة ؛ فإذا حذفنا الذات واستبعدنا الوظيفة دمرنا دلالة البنية ، وحولناها إلى مجرد نسق جبرى مغلق .

ولا يكتفى **جولدمان** بذلك بل يصب هجومه على «**البنيوية الشكلية**» أو «**البنيويات اللغوية**» كما يمثلها **كلود ليڤى شتراوس** فى الإثنولوجيا ، ولاكان فى التحليل النفسى ، وألتوسير فى بعض تيارات الماركسية المعاصرة ، ورولان بارت فى النقد الأدبى[١٤] والجذر الخلافى بين بنيوية جولدمان التوليدية وكل هذه البنيويات يتمثل فى أنها تلغى – فى تقديره – فاعلية الذات فتلغى التاريخ ؛ وتتجاهل الوظيفة فتدمر الدلالة . ولذلك يقول عن **ليڤى شتراوس** – على وجه الخصوص – «**إن ليڤى شتراوس** يمثل نسقا شكليا يهدف إلى الاستبعاد التام لأى اهتمام بالتاريخ أو بمشكلة المعنى» .

وما يقدمه جولدمان ، فى مواجهة ، «**شكلية**» البنيوية عند **ليڤى شتراوس** هو «**توليدية**» البنية ، مما يعنى ربطها الدائم بذات ووظيفة دالة فى التاريخ وليس خارج التاريخ . ويلح **جولدمان** – فى هذا الإطار – على أن الابداع الأدبى جانب من جوانب السلوك الإنسانى . قد يكون جانبا متميزا . لكنه يظل جانبا ينطوى على نفس الطبيعة التى تحكم غيره من الجوانب ، فيظل خاضعا – بالتالى – إلى نفس القوانين . وينطوى هذا المبدأ العام على التسليم بوجود خاصية شاملة تؤكد أن السلوك الإنسانى لا يمكن أن يكون سلوكا إلا إذا كان دالا ، أو يسعى إلى أن يكون دالا ؛ ذلك لأن الإنسان ، عندما يقوم بأى فعل من الأفعال ، فإنما يواجه موقفا ينطوى على اداء مهمة ، أو ينطوى على مشكلة تتطلب حلا. ولذلك لا تنفصل محاولة الإنسان ، فى تغييره العالم بسلوكه فيه وازاءه ، عن استجابة دالة إلى المشكلة التى تواجه هذا الإنسان . يضاف إلى ذلك أن الإنسان يميل ، بغض النظر عن نجاحه فى ذلك ، إلى أن يصالح بين استجابات مختلفة ، يضطر إلى أن يقدمها فى مواجهة المشاكل المختلفة التى تواجهه ؛ وأعنى بذلك أن كل البشر يميلون إلى أن يشكلوا بنيه متلاحمة دالة لأفكارهم ومشاعرهم وسلوكهم . ومن هذه الزاوية فإن النشاط الثقافى بأشكاله المختلفة – دينية ، فلسفية ، فنية ، أدبية – يؤسس نوعا معينا من السلوك ، من حيث أنه يحقق ، فى كل مجال من مجالاته ، بنية متلاحمة دالة[١٥] .

وإذا كان السلوك الإنسانى محاولات مستمرة تتمثل فى استجابات دالة إلى مواقف ، فإن هذا السلوك يهدف إلى خلق توازن بين ذات الحدث ، أو فاعله ، والموضوع الذى يؤثر فيه . ولكن هذا التوازن ذو طابع مؤقت فحسب ، لأنه يرتبط بموقف يحول السلوك الإنسانى فيه العالم ، على نحو يكشف فيه التحول عن عدم ملاءمة توازن سابق ، فيولد اتجاها إلى توازن جديد ، يتم تجاوزه هو الآخر ، بموقف مغاير ومحاولة مغايرة . ومن هنا يصبح الواقع الإنسانى منطويا على عمليات مزدوجة الجانب ، تتمثل فى هدم توازنات (أبنية قديمة) ، وبناء كليات جديدة ، تمكن من خلق توازنات قادرة على اتباع المطالب الجديدة للمجموعات الاجتماعية[١٦] .

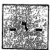
وإذا كان هذا الفهم للسلوك الإنسانى يعنى تحديد البنية باعتبارها وظيفة ، ترتبط بتجاوز التعارض فى الموقف السلوكى ، فإنه يؤكد أن البنية ليس لها ثبات مطلق ، وأنها تتغير بتغير نسق الشرط المرتبط بالموقف المتعارض المؤدى إليها . وإذا حولنا هذا التحديد إلى الأعمال الأدبية ، قلنا : إن الأعمال الأدبية أبنية مشروطة بالموقف المتعارض الذى أدى إليها ، وأنها ليست أبنية متعالية تفهم خارج وظيفة ، أو خارج الموقف ، وإنما هى أبنية مرتبطة بوظيفة ، ونابعة من موقف ، وبالتالى لابد أن تتغير إذا تغير الموقف ، وتطلب أداءً جديدا لوظائف .

وما دمنا قد أكدنا الموقف ، على هذا النحو ، وأكدنا الوظيفة ، فقد أكدنا بالتالى الذات الفاعلة فى البنية ، فأثبتنا المجتمع والتاريخ . وأهم من ذلك أن هذا الفهم لابد أن يؤكد الطابع الجدلى لتحولات البنية ؛ بحيث لا ترتد هذه التحولات إلى قوانين منغلقة فى نسق مستقل بنفسه وكامل فى ذاته ، بل ترتبط التحولات بالاستجابات المختلفة للذات التى تواجه موضوعها .

وربما كانت كلمة «**بنية**» ، فى هذا السياق ، كلمة مراوغة ، لأنها تنطوى على إيحاء بالسكون ، ولكن هذه المراوغة تختفى عندما نربط بين «**الأبنية**» و «**الاتجاهات السلوكية**» . وتحدد الأخيرة من حيث خصائصها التكاملية التى تنطوى على عمليات هدم وبناء . ومن هنا يمكن النظر إلى الأعمال الأدبية ، على مستوى دياكرونى ، (تعاقبى) ، باعتبارها عمليات بنيوية تنطوى على هدم لأبنية قديمة ، وتأسيس لأبنية جديدة ، بحيث نضع ، فى هذا المستوى ، مجموعتين من العوامل تحدث التحول فى الأبنية ؛ أما أولها فداخلى ، ولكنه لا يفهم إلا من حيث هو استجابة لمجموعة أخرى من العوامل الخارجية . وعندما نفهم الجدل بين المجموعتين فإننا نفهم المنطق الداخلى لبنية الأعمال الأدبية ، ونفهم بالتالى تحولاتها التى تتحدد فى ضوء قانون آخر عن «الانتقال من الكم إلى الكيف» إلا أنه يصبح – هنا – قانونا معدّلا يرادف التحول من استجابات بنيوية قديمة إلى استجابات بنيوية جديدة ، مختلفة التوجه .

وإذا عدنا إلى المبدأ الأساسى وهو أن الابداع الأدبى جانب من السلوك الإنسانى يخضع لنفس القوانين ، من حيث أنه ينطوى على محاولة

لخلق التوازن : فإن هذا المبدأ يقودنا إلى تأكيد الذات الفاعلة ، وأهم من ذلك أنه يقودنا إلى فهم هذه الذات الفاعلة باعتبارها ذاتا مرتبطة بمجموعة إجتماعية ، أو طبقة . وعندئذ نواجه مبدأ جديدا ، يلزم عن المبدأ الأساسي ، مؤداه أن العلاقات بين العمل الأدبي والمجموعة الاجتماعية تنطوي على نفس نظام العلاقات بين عناصر العمل الأدبي والعمل الأدبي ككل . وإذا صح هذا المبدأ اللازم . وهو صحيح عند جولدمان ، فلا يمكن دراسة العمل إلا بتحديد علاقته بالمجموعة الاجتماعية التي يحقق لها العمل وظيفة دالة . أي أن علينا تحديد نظام العلاقات بين المجموعة الاجتماعية والعمل الأدبي ، وفي نفس الوقت ، تحديد العلاقات بين العناصر المكونة للعمل والعمل ككل . وهكذا نصبح مطالبين - على مستوى الاجراءات التطبيقية - بالقيام بعملية مزدوجة ، محورها الأول هو الفهم أو التفسير ، على مستوى علاقة الأجزاء بالكل في العمل الأدبي ، ومحورها الثاني هو الشرح على مستوى تماثل ، أو تجاوب ، هذه العلاقة بين الكل والأجزاء مع العلاقة بين الأعمال والمجموعة الاجتماعية ، أو الطبقة .



وإذا عدنا ، مرة أخرى ، إلى راسين الذي درسه **جولدمان** وقارنا بين دراسته ودراسة **رولان بارت** ، وهو بنيوي شكلي ، إن لم يكن أهم البنيويين الشكليين قاطبة ، أمكن لنا أن نلمح الفرق بين توجه **«البنيوية التوليدية»** و **«البنيوية الشكلية»** في دراسة نص أدبي واحد ، وليكن مسرحية **«فيدرا»**[١٧]

لقد تحدث **رولان بارت** ، في كتابه **«عن راسين»** (١٩٦٠) عن اتجاه **جولدمان** في النقد ، على أساس أنه اتجاه ينظر إلى العمل الأدبي باعتباره **«علامة»** على شيء يتجاوزه ؛ بحيث يتوجه هذا النقد - باستمرار - إلى فض الشفرة الأدبية للعمل ، فينظر إلى **«العمل - العلامة»** باعتباره **«دالا»** ينطوي على **«مدلول»** لابد من كشفه بطريقة تؤسس **«دلالة»** هذا العمل . ويقول **بارت إن لوسيان جولدمان قدم** أرقى نظرية لما يسميه **«نقد الدلالة» في مستواها التاريخي ، حيث يتوجه مركز الاهتمام في نقده إلى «فتح» العمل ، باعتباره** دالا لمدلول ، وليس باعتباره علة لمعلول . ولكن بارت يرى أن هذا النقد يظل نقداً «غير بريء» **لأنه** ينطوي على اسقاط للموقف السياسي لجولدمان ، كما ينطوي على التسليم بمبدأ المحاكاة ، حيث ينظر جولدمان إلى العمل باعتباره محاكاة لنموذج مستقل عنه . فتتحول العلاقة بين العمل والنموذج المستقل إلى علاقة تماثل فحسب ، ذلك كله رغم تركيز **جولدمان** الواضح على تعدد المستويات بين العمل الأدبي والنموذج المستقل . ومع ذلك ينتهي **جولدمان - فيما يقول بارت - «إلى الاذعان لمبدأ المماثلة ، فينتمي بسكال وراسين إلى مجموعة سياسية محبطة بحيث تكون رؤيتها للعالم هي إعادة انتاج لهذا الاحباط ، كما لو كان الكاتب لا يملك أي قدرة أخرى سوى نسخ ذاته حرفيا»**[١٨] .

ومن هذه الزاوية يلج **رولان بارت** عالم فيدرا معلنا أن الأدب لا يسلم نفسه إلى الدرس الموضوعي إلا على أساس من نظامه الداخلي ، وأن هذا النظام شركة ما بين العمل والناقد ؛ فليس هناك قراءة بريئة للأدب . وإذا كان الوضع الخاص للأدب ينطوي على مفارقة لافتة (ذلك لأن الأدب جماع من الموضوعات والقواعد والتقنيات والأعمال ، ووظيفته ، تحديدا ، تأسيس موضوعية ذاتية) فإن النقد نفسه ينطوي على هذه المفارقة . وإذن ، فلا مفر للناقد من تقبل المراهنة الخطرة ، وبالتالي الحديث عن **راسين** وعدم الحديث عنه في نفس الوقت . ومادام الناقد ينتمي إلى الأدب فإن أول قاعدة موضوعية له هي الكشف عن نظامه الخاص في القراءة . واعلان عدم حياده منذ البداية .

ومن السهل أن نلاحظ ما يكمن وراء هذه المبادئ التي يطرحها **بارت** : لقد تراجع البعد التاريخي لمسرح **راسين** وتقهقر إلى المؤخرة تماما ، واختفت **«الذات الفاعلة»** في النص لتحل محلها ذات الناقد بدعوى استحالة القراءة البريئة ، وتحولت «فيدرا» إلى نظام من الدلالات المجاوزة للزمان ؛ واختفت الوظيفة الدالة من حيث علاقة العمل برؤية العالم . وهكذا نواجه نظاما مغلقا من الدلالات يقع ما بين الناقد والعمل ، وليس نظاما متولدا ما بين النص والمجموعة الاجتماعية التي انتجته . ومادامت الكتابة فعلا لازما (بالمعنى النحوي) فليس أمامنا سوى نظامها المنغلق كالسجن ، حيث ترتبط بنية مسرح **راسين** - عموما - بجغرافية الأمكنة الداخلية في المسرحيات ؛ فنواجه العلاقات المكانية بين الغرفة والمدخل والخارج ، تلك العلاقات التي تتوازى مع حركة البطل المسجون الذي لا يستطيع الخروج دون موت . ثم نواجه صيغ العلاقات الإنسانية ، على مستوى الاشتهاء والسيطرة ، مما ينتج الاغتراب على مستويات متعددة لتعارضات ثنائية لا تحل ، فنواجه انشطار العالم الراسيني إلى طرفين متعارضين .

وعندما يتقلص عالم راسين في هذه العلاقات الثنائية تصبح بنية «فيدرا» قائمة على الانتقال بكينونة الكلام ذاتها إلى المسرح ، في فعل ينطوي على المجازفة المأساوية في تجلي الكلام أكثر مما في معناه ، وفي اعتراف فيدرا أكثر مما في حبها . وكأن «فيدرا» هي تراجيديا الكلام المسجون والحياة المحجوزة . وكأن مأساتها لا ترتبط بذنبها عندما أحبت هيبوليت ، بل في صراعها للصمت عن هذا الذنب . إن تلفظها به امام إينون وهيبوليت وتيزيه يقربها من الحرية ، ويمثل درجات في الاقتراب من حالة الكلام الأكثر صفاء . وإذا كان بوحها لإينون بوحا نرجسيا تحل فيه عقدة الكلام نفسها بنفسها ، (لأن إينون في مقام الأم منها ، وهي الوجه الآخر لفيدرا) فإن بوحها أمام هيبوليت يمثل لعبة مسرحية لأداء حبها ؛ أما بوحها أمام الزوج تيزيه فهو الذروة التي يتم فيها الاعتراف أمام الشخص الذي اسس الخطيئة بوجوده ذاته .

وليست بقية الشخصيات سوى صورة أخرى لنفس البنية المنطوية على التعارض الثنائي بين الكلام والصمت . ولكن تتميز فيدرا بحدة تأرجحها بين النقيضين اللذين ينعكسان في المكان ؛ فتتمزق فيدرا ، مرة أخرى ، بين الكهف والشمس ؛ ولا عجب فأبوها **مينوس** الذي ينتمي إلى نظام الكهف العميق ، المعتم ، وأمها **باسيفا** التي تنحدر من

الشمس . وإذا كانت فيدرا تدفن سرها كي تعود إلى الكهف والحياة المحجوزة ، فإن قوة أخرى تدفعها إلى اعلان السر ، والخروج من الكهف ، والبقاء تحت الشمس .

وهكذا ، تقوم بنية فيدرا على نسق ثلاثى من العلاقات بين تعارضات ثنائية ؛ فنواجه التعارض المكانى بين الكهف (الحجزة) والشمس (الخارج) ؛ والتعارض الإنسانى فى الحب بين الاذعان والسيطرة ، حيث يمارس الطرف الأول السيطرة الكاملة على الطرف الثانى ، أو يحب الطرف الأول الطرف الثانى الذى لا يبادله الحب ؛ والتعارض الأخير بين الفعل الذى يرادف الكلام والصمت الذى يعنى انتقاء الفعل ، ثم تتجاوب هذه العلاقات فى مستوى آخر ليتم اسقاط محور التضام على محور الاختيار ، لو استخدمنا مصطلحات ياكوبسن ، فينعكس التعارض المكانى على التعارض الإنسانى ، وتتحول ثنائية اللغة ـ الكلام إلى مجلى آخر لتعارضات أخرى ، لتصبح « فيدرا » ـ فى النهاية ـ نسقا منغلقا تماما على نفسه ، أو « فعلا » لازما لا يتعدى إلى أى مفعول خارج نطاقه الذاتى .

ومن المؤكد أن هذه القراءة التى قدمها **رولان بارت** لفيدرا تبدو قراءة شكلية تماما من نظر **جولدمان** ، بل قراءة تكشف عن ذاتية الناقد الذى يلغى « **الدلالة الموضوعية** » للعمل ، عندما يعزل بنيته عن الذات ، والتحول ، والوظيفية . ولقد **قام جولدمان** بتحليل مسرح **راسين** ، قبل **بارت** ، ولكنه تعامل مع هذا المسرح ـ كما قلت من قبل ـ باعتباره مجموعة من الأبنية الأدبية التى تتجاوب مع أبنية أخرى فلسفية فى كتابات **بسكال** ، وعلى نحو تتجاوب معه كلتا المجموعتين فى « **رؤية تراجيدية** » للعالم . ومن هذا المنظور تتحدد « فيدرا » عند جولدمان ، ويلمح توازى العلاقة بين أجزائها مع العلاقة بين العمل ورؤية العالم .

وعند هذا المستوى تصبح « فيدرا » صياغة متلاحمة عمادها الوهم الذى يكابده البطل التراجيدى ( = فيدرا ) ، عندما يتصور إمكانية الحياة فى العالم دون تنازل أو اختيار ، وعندما يتوهم إمكانية الحوار مع العالم . و « فيدرا » ، من هذه الناحية ، أقرب مسرحيات **راسين** إلى الرؤية التى تكشف عنها « الأفكار » لبسكال . وهذا يعنى أن المفتاح إلى « فيدرا » ـ وبالتالى إلى « **الأفكار** » ـ يكمن فى تقرير المفارقة التى تنطوى عليها القيمة الإنسانية ؛ تلك القيمة التى تتصل بالمنحنى الخلق فى تراجيديا **راسين** ومجال الأخلاق والنظرية المعرفية العامة فى « الأفكار » . ومن هنا تواجهنا ، فى المسرحية ، ثلاثة أنواع من الشخصيات ، تمثل ثلاثة أنواع من الحقيقة والقيمة :

(أ) **هناك الآلهة** (الشمس . فينوس) وهى كائنات مشاهدة ، صامتة ، محايدة ، لا تقدم أى عون إلى البطل التراجيدى (فيدرا) الذى يؤسس ضميره الأخلاقى على وجودها . ولا تكتفى الآلهة بالمشاهدة المحايدة ، بل تربك البطل بمطالبها المتعارضة ؛ فهاهى « الشمس » تمنع « فيدرا » من التفريط فى طهارتها ، بينما « فينوس » تدفعها إلى الإبقاء على حبها ، دون أن تقدم كلتاهما ـ الشمس أو فينوس ـ أى عون للبطل الذى يكابد ـ وحده ـ محاولة التوفيق بين المطالب المتعارضة ؛ إذ عليه ـ وحده ـ أن يواجه المقدور غير المفهوم ، وأن يختار بين الوهم الذى لاتفارقه المعصية فى البقاء فى العالم ، أو الموت الذى يعنى الانسحاب من العالم . وليس من عادة السماء ـ فيما يقول « تيرامين » رسول الحقيقة فى المسرحية :

يكف **أن تتدخل فى أمورنا**
**عندما تحين الساعة**

(ب) **وهناك العالم الذى تمثله شخصيات هيبوليت وتيزيه وأريسيا وإينون** : وهو عالم زائف ، لا ينطوى على حقيقة أو قيمة ، سوى أنه يتيح سبيل الخطأ أمام البطل فيدفعه إلى اكتشاف الحقيقة .

(ج) **وبين هذين النقيضين ـ الصامتين ، غير القابلين للحوار ـ تقع فيدرا** التى تمثل الإنسان **الجنسينى** بأجلى معانيه فى المسرحية . وتنبع مأساتها من استحالة التوفيق بينها وبين العالم من ناحية ، وبين المطالب المتعارضة للآلهة من ناحية أخرى .

ومن هنا يتمثل جوهر الصراع فى المسرحية فى الحوار بين فيدرا والآلهة الصامتة من ناحية وبينها وبين العالم من ناحية ثانية . وكأنها تعيش باحثة عن تكامل لا وجود له ، لأن تكاملها يقوم على وحدة قيم متعارضة تماما فى العالم الذى تحاوره . وما تسعى إليه ، وما تظن أنها تحققه ، هو الوحدة بين عواطفها وسمعتها الشخصية . وبين النقاء الكامل والحب المحرم ، وبين الحقيقة والحياة . ولكن هذه الوحدة مستحيلة ، لأن « فيدرا » لا تقابل فى العالم الفعلى (الذى تؤمن ـ وهما منها ـ ببقائه) سوى رجال عاديين ، ترعبهم مطالبها المهولة ، التى تربك نظامهم الذى تقبلوه ، دون أن يفكروا فى حقيقته ؛ فلايكون لهيبوليت سوى رد فعل واحد طوال المسرحية ، وهو الرغبة فى الفرار من شخصية فيدرا التى تجمع بين أكثر العناصر تناقضا ـ تجمع بين الجحيم والنعيم والعدالة والخطيئة ـ وهو يصرح بذلك عندما يعلن :

**تلك الأيام السعيدة انتهت ، وكل شئ تغير وجهه**
**منذ أرسلت أثينا ابنة مينوس وباسيفا**
**إلى هذه الشواطئ .**
واستبعدنا

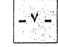
أما هذا الوصف الذى ينطوى عليه البيت ـ « ابنة مينوس وباسيفا » ـ فإنه يقدم نموذجا مصغراً للتعارض الذى تنطوى عليه فيدرا نفسها ؛ فأبوها مينوس ينتمى إلى الجحيم (فهو قاضى الخطاة فيه) وامها باسيفا تنتمى إلى السموات ؛ وفيدرا تجمع بينهما فتجمع بين طرفين متعارضين وتضارب لا يحل (ويكشف البيت عن التعارض الدلالى على مستوى التعارض الصوتى بين الاسمين) . ومن هنا يفشل حوارها مع العالم وحوارها مع الآلهة ، فتصبح الحياة ، فى نظرها ، هى الخطأ العظيم والجريمة الكبيرة . لقد كانت على صواب عندما قررت أن تترك الشمس والأرض وراءها . وإذا كان يمكن للآخرين أن يعيشوا تحت أعين الآلهة

الخفية فإن «فيدرا» لا يمكن أن تعيش تحت هذه الأعين. وهي تحدس بهذا منذ البداية، عندما تتحدث إلى الشمس التي تراها للمرة الأخيرة. ومن هنا فإن الزمن يدور في المسرحية، فلا يتجه في خط أفقي، أو خط صاعد، بل يستدير كالدائرة، لنعود إلى نقطة البدء؛ فالنهاية معروفة منذ البداية، والشمس اللامبالية ستظل كما هي، تشرق صامتة على عالم يفقد معناه تحت أشعتها. ولن يعرف أحد ما إذا كانت فيدرا ستعود إلى «مينوس» أبيها في الجحيم، أو إلى «باسيفا» أمها في السموات العلى. وتختتم المسرحية بكلمات الملك «تيزيه» (المخطئ دائما) ويعود كل شئ كما كان. يستمر العالم وتستمر الآلهة في المشاهدة والمراقبة، دونما عون، وليس للإنسان سوى أن يقبل ما قدر عليه.

وهكذا، تصبح «فيدرا» تراجيديا الأمل المحبط، فتصوغ «**رؤية مأساوية» عن عالم يقودنا إلى بنية أخرى أكثر شمولا في وعي الطبقة، أو المجموعة الاجتماعية، التي عبّر عنها راسين. ونعود ـ مرة** أخرى ـ فنغادر العمل إلى خارجه. ولا عجب في ذلك. فلقد قلت إن المنهج ـ عند **جولدمان** ـ خارجي داخلي في آن، ومن خلال التفسير والشرح يتحرك المنهج صاعدا من الأبنية المتلاحمة للأعمال الأدبية عند **راسين** ليقارنها بأبنية **بسكال**، ليكشف عن رؤية للعالم، ليصعد منها إلى الوعي الطبقي (الجنسينية) ومنها إلى الطبقة الاجتماعية (النبالة الشرعية / أو نبالة المسوح) ثم يهبط المنهج ـ مرةً أخرى ـ إلى العمل الأدبي ليناقش أدق ما فيه، حتى يصل إلى التعارض الصوتي في «ابنة مينوس وباسيفا»، فيلفتنا إلى التعارض بين انغلاق الصوت في «مينوس» وانفتاح مداه في «باسيفا»؛ وذلك في حركة لا تتوقف في الكشف عن علاقات التكوين في الأبنية الصغرى والأبنية الكبرى، والعلاقات الوظيفية التي تصل ما بين الجميع.

**ترى ما هو الخلاف بين قراءة بارت وجولدمان لنفس المسرحية؟** إن كلتا القراءتين تبدأ من نقطة واحدة هي البحث عن «**النسق**» أو «**النظام**» أو «**البنية**» التي تصنع للعمل الأدبي «**تجانسا شاملا**». ولكن الخلاف ينبع من مفهوم «**البنية**» التي يفهمها **جولدمان** فهما تاريخيا، يصلها بالذات والتحول والوظيفية، فيصل ما بينها وبين مشكل بعينه يتطلب حلا عند مجموعة اجتماعية محددة؟ و«البنية» التي يفهمها بارت فهما يتجاوز التاريخ، ويلغي ذاته الفاعلة، فتصبح «**البنية**» اسقاطا لنموذج ذهني قار في وعي الناقد قبل أن يكون قارا في العمل نفسه. وكأن **جولدمان وبارت**، في الحقيقة، يبحثان عن شيئين مختلفين في فيدرا. أما **بارت** (ولا شك أنه أفاد من تفسير **جولدمان**) فيبحث عن حالة سكونية، يثبّت فيها النص، مستقلا به عن التاريخ. أما جولدمان فيبحث في النص عن التلاحم الداخلي الذي يربط بين الأجزاء والكل من حيث تحقيقه لوظيفة على مستوى العلاقة بين النص والمجموعة الاجتماعية.

ويمتد الخلاف بين المنهجين فيتجاوز مفهوم البنية إلى الإجابة عن السؤال المهم المرتبط بمعنى العمل الأدبي نفسه. ويصبح المعنى ـ عند بارت ـ قرين فاعلية «**ذات**» الناقد التي تسيطر على موضوعها وتخضعه إلى أسرها، فتتحدث عن نص الموضوع ولا تتحدث عنه في نفس الوقت، وتحاول الوصول إلى «**موضوعية ذاتية**» لا تنفصل عن ذلك الشعار الخلب الذي يقول: «**لا توجد قراءة بريئة**». ويصبح المعنى ـ عند **جولدمان** ـ قرين محاولة تحقيق «**وحدة الذات والموضوع**»، ومرتبط بالبحث عن «**دلالة موضوعية**»، تتجلى على مستوى «**التفسير**» و«**الشرح**». وإذا انغلق معنى النص ـ في حالة **بارت** ـ وانتفى «**الشرح**»، فإن المعنى ينفتح ـ في حالة **جولدمان** ـ فتقودنا البنية، من داخلها، إلى تولدها. وإذا كان **بارت** يؤكد اللزوم الدلالي (**قياسا على اللزوم النحوي**) لهذه البنية، باعتبارها البدء والمعاد اللذين لا يفصل بينهما شئ، واللذين يتحولان إلى شئ واحد، فإن جولدمان يؤكد أن بنية العمل الأدبي تمثل نقطة البدء ونقطة المعاد، ولكن تقع بينهما الوظيفة، التي لا تتجلى إلا على مستوى التولد. ويظل جولدمان مخلصا لمبدأه الأثير، وهو: «**أن كل ظاهرة إنسانية بنية، من حيث أنها توجد داخل ظاهرة أكبر، في علاقة لا يمكن فهمها إلا باعتبارها علاقة وظيفية**».



إذا كان الإلحاح الحاد على «**وظيفية البنية**» أو على «**تولدها**» هو الذي يميز ما بين «**البنيوية التوليدية**» و«**البنيوية الشكلية**»، فلا شك أن الإلحاح على «**البنية**» هو الذي يميز منهج **جولدمان** ويرتقي به عن المناهج السوسيولوجية التقليدية في دراسة الادب. لقد طرحت «**البنيوية التوليدية**» ـ فيما يقول جولدمان ـ مفاهيم راديكاليه غيرت من وجه الدراسات الإجتماعية التقليدية للأدب (وأعني بها ما يشبه ما هو موجود ـ حتى الآن ـ في النقد العربي المعاصر من موازنات سطحية، آلية، بين بعض مضامين الأعمال الأدبية وبعض الخصائص السطحية لما يسمى طبقات) وقضت، أوكادت، على خرافة «**الانعكاس**» للواقع الاجتماعي، وأكدت القيمة الجمالية للأعمال الأدبية، فلم تحولها إلى «**وثائق**» اجتماعية، تحاسب على أساسها ذمم الكتاب أو ضمائرهم ولم تفر من مواجهة الطبيعة التخيلية للأعمال الأدبية، بل جعلتها ملمحا مميزا لكل عمل أدبي أصيل. وحاولت أن تقدم نموذجا تصوريا وإجرائيا لدراسة التحولات الابداعية التي تباعد ما بين العمل الأدبي والواقع الاجتماعي الذي يتصل به، وقدرت ـ في هذا الجانب ـ وجود توسطات وتعقيدات لا يتجاهلها الاساذج أو جاهل بطبيعة العمل الأدبي. ولذلك أكد المنهج «**البنية**» باعتبارها نقطة الإنطلاق، وألح على أن البنية الواحدة يمكن أن تتحول إلى محتويات بالغة التباين والتنوع، ومع ذلك لا تفارق بنيتها. وإذا كانت «**رؤية العالم**» نفسها تؤدي وظيفة فإنها تؤديها على أكثر من مستوى، مما يجعلها تتجلى على أكثر من محور. ومهمة المنهج ـ من هذه الزاوية ـ هي البحث عن البنية القارة وراء محتويات متباينة، وعبر مستويات متعددة، ومحاور معقدة. وعندما تجعل «**البنيوية التوليدية**» هذا الهدف نصب أعينها، فإنها تؤكد «**وحدة العمل الأدبي**»، وتبرهن على فاعليتها إزاء الأعمال الأكثر تلاحما.

ومن الطبيعي ـ والأمر كذلك ـ أن يوجه **جولدمان** هجومه الحاد على المناهج الاجتماعية التقليدية فى دراسة الأدب ؛ ذلك لأن السوسيولوجيين الوضعيين حاولوا ـ ومازالوا يحاولون ـ أن يصلوا ما بين محتوى الوعى الجماعى ومحتوى الأعمال الأدبية ، مما أدى بهم إلى إضاعة الحقيقة الأدبية للأدب ، خصوصا عندما بحثوا فيه «**عن انعكاس لوعى جماعى أكثر مما بحثوا عن خلق أبنية**»[١٩] . وكانت النتيجة الطبيعية للتعامل مع الأدب ، على هذا النحو ، أن تفتتت الأعمال الأدبية . وبقدر ما تحولت هذه الأعمال المفتتة إلى مرايا عاكسة للواقع تحولت محتوياتها إلى «**وثائق**» سوسيولوجية . ولم تنجح هذه المناهج إلا مع الأعمال الرديئة التى «**ينسخ**» أصحابها الواقع . أما الأعمال الأدبية الحقة فكانت النتيجة هى التشويه الكامل لها .

ومن المؤكد ، عند **جولدمان** ، أن الكاتب لا يعكس الوعى الجماعى ، بل يطوّر تلاحما بنيويا لم يصل إليه الوعى الجماعى نفسه إلا بطريقة خشنة . ولذلك فإن العمل الأدبى ، وإن أسس انجاز جمعيا خلال وعى مبدعه ، يكشف للجماعة عما يتحرك فى أفكارها ومشاعرها وسلوكها دون أن تعرفه.ولا يمكن أن يحقق العمل خاصيته هذه إلا بتلاحم بنيته ووحدتها ، كما أن بنيته لن تحقق وظيفتها إلا بوحدتها وتلاحمها . ومن هذه الزاوية لا يبدو العمل الأدبى ـ من منظور البنيوية التوليدية ـ انعكاسا لواقع اجتماعى ، بل صياغة متلاحمة لمطامح هذا الواقع ، بحيث يصبح تعبيرا عن رؤية متجانسة ، لا يصل إليها أفراد المجموعة إلا فى حالات استثنائية . لذلك يقول جولدمان : «إن الكاتب العظيم (أو الفنان) هو ، تحديدا ، الفرد الاستثنائى الذى ينجح فى أن يخلق ، فى مجال معين ، هو العمل الأدبى (أو الفنى ، أو الفلسفة) عالما خياليا متلاحما ، أو قريبا من التلاحم ، بحيث تتجاوب بنيته مع ما تتجه إليه كل المجموعة الاجتماعية[٢٠] .

وإذا كان العمل الأدبى يتجاوب بنيويا مع ما تتجه إليه المجموعة . على هذا النحو ، فلا سبيل إلى دراسته إلا من زاوية طبيعته ، أى بالتركيز على صياغته المتلاحمة ، من حيث هى بنية توازى بنية أخرى أو تتجاوب معها . ومن المهم أن نؤكد أن هذا التوازى ، أو التجاوب ، إنما هو تواز بين أبنية للمقولات ، وليس بين محتويات «إمبريقية» مبعثرة هنا أو هناك .

ولهذا السبب يلح **جولدمان** على أن المهمة الأولى لعالم الاجتماع الأدبى يجب أن تبدأ من التسليم بأن العلاقة الأساسية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبى لا تتمثل فى محتوى هذين المجالين (الحياة الاجتماعية / **الإبداع الأدبى**) وإنما فى «**شكل المحتوى**» . وما يعنيه جولدمان بشكل المحتوى ، هنا ، هو الأبنية العقلية التى تنظم الوعى التجريبى لمجموعة اجتماعية بعينها ، مثلما تنظم العالم الخيالى الذى يبدعه الأديب المرتبط بها . يضاف إلى ذلك أن الانتقال من داخل بنية العمل إلى المجتمع لا يتم بشكل مباشر وإنما عن طريق وسيط ، له وجوده بين الاثنين ، ذلك لأن تولد العمل لا يتم عن طريق الحياة المادية وإنما عن طريق رؤية العالم . إن رؤية العالم ، على هذا النحو ، هى التى تمكننا من فهم الكل أو التجانس الشامل الذى يحدد الروائع الأدبية فى مقابل الأعمال الأدبية الأقل أهمية لأنها أقل تجانسا فى تجسيدها لرؤية العالم .

وهكذا يمكن أن نقول إن روائع الأدب لا تتسم بهذه الصفة إلا لأنها تنطوى على بعدين هما بمثابة وجهين لعملة واحدة ؛ التجانس الشكلى من ناحية وتجسيد هذا التجانس لرؤية العالم من ناحية ثانية . ويلتقى البعدان عندما نفهم أن الأعمال الأدبية تمثل أقصى درجات تجانس «**الوعى الممكن**» لمجموعة اجتماعية ، بحيث ترتد عبقرية الأديب الفرد إلى تجاوزه لغيره فى تقديم هذا الوعى فى أعلى درجاته من التجانس فيحقق عمله الأدبى التناغم الكامل بين رؤية العالم كما تعانيها المجموعة وبين العالم الخيالى الذى يخلقه مبدعه ، فيحقق العمل ـ بالتالى ـ التناغم بين عالمه المتخيل والأدوات النوعية التى يستخدمها للتعبير عن هذا العالم .

ويقودنا هذا كله إلى إطار القيمة الجمالية ، حيث تتشكل «**الحقيقة الاسطيقية**» ـ عند جولدمان ـ من مستويين متجاوبين بالضرورة :

**(أ) التجاوب بين رؤية العالم باعتبارها واقعا تعانيه المجموعة ـ أو الطبقة الاجتماعية ـ والعالم الذى يصوغه الأديب .**

**(ب) التجاوب بين هذا العالم المصاغ والوسائل الأدبية المستخدمة فى صياغته ، من صور ، وتراكيب ، وايقاعات ، الخ .**[٢١]

وتعتمد قيمة العمل الأدبى على هذين المستويين على السواء ، ذلك لأن العمل الأدبى الحق ينطوى على تلاحم داخلى ، وإلا لم يشكل بنية . لكن هذا التلاحم الداخلى لن يتحقق ما لم يصل إلى درجة عالية **من إدراك التلاحم فى بنية وعى العالم نفسها . وإذن فالمعيار الجمالى لقيمة العمل الأدبى معيار داخلى وخارجى فى آن ، داخلى من حيث ارتباطه بدرجة التلاحم البنيوى فى العمل ، وخارجى من حيث الموازاة بينه وبين بنية أخرى تقع خارج العمل بالضرورة . ويكاد جولدمان ـ عند هذا المستوى ـ أن يقول إن المعيار الخارجى متضمن فى المعيار الداخلى ، ذلك لأنه يؤكد أن الأديب مشغول دائما بما تحت السطح ، ويتجاوز الواقع الفعلى إلى الوعى الممكن ليكتشف فيه ، ويصوغ منه ، «بنية» العمل الأدبى فتصبح «دالا» يفضى «مدلوله» إلى رؤية العالم . وبقدر نجاح الأديب فى صياغة هذه البنية ، وبالتالى بقدر ما تنطوى عليه من تلاحم دال ، تتحدد قيمة العمل الأدبى .**

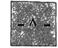


**ولذلك فإن مضمون العمل الأدبى لا يمكن أن يعالج باعتباره علة لمعلول ، أو باعتباره مقولة اجتماعية ، كما تفترض السوسيولوجيا التقليدية ، بل على العكس من ذلك ـ فيما يقول جولدمان ـ ؛ «ليس هناك عناصر سوسيولوجية فى العمل الأدبى وإنما هناك شخصيات فردية ومواقف خيالية فحسب ... ذلك لأن الأعمال الأدبية أبعد من أن تكون انعكاسا بسيطا لوعى جماعى . إنها تعبير موحد متلاحم عن اتجاهات ومطامح خاصة بمجموعة بعينها »(٢٢) . ولذلك ـ يقول جولدمان مرةً أخرى ـ «من الضرورى ـ قبل أن نبحث عن الصلة بين الأعمال الأدبية والطبقات الاجتماعية فى الفترة التى كتبت فيها الأعمال ـ أن نفهم أولا دلالة هذه الأعمال بلغتها الخاصة ، وأن نحكم عليها جماليا ، باعتبارها عالما موحدا من الكائنات والأشياء يتحدث من خلالها الكاتب الذى خلق هذا العالم »(٢٣) .**

ومن الممكن أن نلاحظ أن «**الحقيقة الاسطيقية**» ـ على هذا النحو ـ تردنا إلى تميز الأديب الفرد بالضرورة ، وتربط بين قيمة إنتاجه وما ينطوى عليه هذا الإنتاج من كشف ، على المستوى الإدراكى ، فى استيعاب العناصر المنظمة لبنية الوعى الجماعى . لكن الكشف المرتبط بالإدراك المتميز للأديب لن يقودنا ، هذه المرة ، كما يحدث فى تصورات اسطيقية مخالفة ، إلى نوع من الوعى الاسطيقى المتعالى ، يصل ما بين الكتابة والإلهام مثلا ، أو يصل ما بين الإدراك الجمالى والحدس الصوفى ، بل يتحدد هذا الكشف على أسس أكثر واقعية ، ويرتبط بدرجة عالية من الوعى تمكن الأديب من إدراك العلاقات البنيوية لرؤية العالم ، على نحو متلاحم ، يصعب أن يقوم به غيره ، اللهم إلا إذا استثنيا الفيلسوف الذى يأخذ نفس الوضع عند جولدمان ويمارس نفس الفعل ، ولكن على المستوى التصورى ، وليس الخيالى .

**ومن هذه الزاوية يمكن لجولدمان أن يحدثنا عن العبقرية الأدبية باعتبارها إدراكا جماليا يتجاوز فى تلاحمه الوعى الإيديولوجى للأديب . وإذا كان هذا التمييز يردنا إلى ثنائية الوعى والإدراك التى تثير جدلا لم يفض حتى الآن(٢٤) ، فإنها تؤكد لنا ، على الأقل ، أن العمل الأدبى ليس نسخة من الواقع ، وأن الكاتب ليس معلما أو واعظا . إنه يخلق أشياء وكائنات تؤسس عالما موحدا ، ينطوى على تلاحم ، ويكشف عن منطق داخلى نابع من المنظور الذى يعبر به الكاتب جماليا عن رؤية العالم .**

وإذا كان العمل الأدبى تعبيرا عن رؤية العالم وطريقة خاصة فى صياغة عالم ملموس متعين من الكائنات والأشياء فإن الأديب هو الإنسان الذى يصل إلى إدراك هذه الرؤية فى نفس الوقت الذى يخلق شكلا ملائما ، يتخلق من خلاله هذا العالم المتعين ، الثرى بوفرته الحسية من الكائنات والأشياء المتخيلة ، والثرى بوحدته الداخلية التى تصنع للعمل بنيته الخاصة .



قد نقول مع بعض الأصوات المعارضة **لجولدمان** ، إن التركيز على «**التلاحم**» و «**الوحدة**» فى النظر إلى طبيعة «**رؤية العالم**» يمكن أن يكون بمثابة تناقض فى التفكير عند مفكر جدلى مثل جولدمان ، يتبنى النظرة الماركسية فى النظر إلى التشكل التاريخى . إن «**رؤى العالم**» التى يدرسها جولدمان ـ فيما يقول ـ هى رؤى الجماعات البرجوازية ، وتلك ـ بدورها ـ يجب أن تظهر ـ تبعا للأفكار الماركسية الكلاسيكية عن الأيديولوجيا ـ «**وعيا زائفا**» ، أى نظرة جزئية وليست كلية عن الحياة الاجتماعية . وبدل أن تكون هذه الرؤى «**متلاحمة**» و «**متكاملة**» فكريا ، **ألا تعكس ملامح مغايرة تماما عن التناقض الداخلى والتعارض** ؟ ثم ألا يعنى الالحاح على التلاحم بشكل مطلق أن **جولدمان** الذى يزعم أنه جدلى يتخلى عن الجدل فى إدراك الحقيقة الاسطيقية ؟!(٢٥) إن الحقيقة الاسطيقية تظل منطوية على قطبين للصراع ، وإلا انتفى الصراع ذاته . والتركيز على «**الوحدة**» و «**التلاحم**» يقلل ـ فيما يقال ـ من وزن قطب التنوع ، وبالتالى الصراع ، بحيث تبدو «**الوحدة**» نفسها وحيدة الجانب ، غير جدلية بالضرورة .

إن مثل هذه الأسئلة تشكل أساسا ينطلق منه الخلاف حول انجاز جولدمان ، وبالتالى حول السلامة الكاملة لمنهجه . ومن المؤكد أنه خلاف لا يقلل من قيمة الانجاز الهائل الذى حققته «البنيوية التوليدية» (وما قدمته فى هذا المقال قليل من كثير) بل ـ على العكس ـ يفتح آفاقا رحبة لتطويرها وتعميقها .

ولكن هناك شيئا ينبغى أن يقال لتوضيح مفهوم الوحدة والتلاحم عند جولدمان . إن مفهومه عن التلاحم ـ فيما تقول إدريان ميللور(٢٦) ـ ليس مفهوما عن تلاحم منطق ، وإنما عن تلاحم ينشأ عن تجاوز جدلى لقطبى الوحدة والتنوع . وعلينا أن نتذكر ـ فى هذا السياق ـ أن فلاسفة الجدل لا يقتصرون ـ عند جولدمان ـ على هيجل وماركس ولوكاش فحسب ، بل يشملون كنط وبسكال . ومن هنا يبدو الجدل من منظور متميز ، يجعل جولدمان أقرب إلى تأكيد «التلاحم» على حساب «التنوع» ، وبالتالى «الصراع» . ولذلك يؤكد جولدمان أن المعنى الحقيقى للنص ، أو الفقرة ، هو المعنى الذى يعطينا صورة كاملة متلاحمة للعمل كله . ويستند جولدمان فى هذا السياق إلى بسكال الذى يقول :

> **«لكى نفهم معنى الكاتب ، يجب علينا أن نفض كل التعارضات فى عمله . وهكذا علينا ـ إذا فهمنا النصوص ـ أن نجد معنى يصالح ما بين كل الفقرات المتعارضة . إذ لا يكفى أن يكون لدينا معنى ينطبق على عدد من الفقرات المتوافقة ، بل علينا أن نصالح ما بين هذه الفقرات وما يعارضها ، ذلك لأن لكل مؤلف معنى ينسجم مع كل الفقرات المتعارضة فى عمله ، وإلا ما كان هناك أى معنى عنده» . وإذن ، فلا يعنى الإلحاح على التلاحم ـ عند جولدمان ـ إلغاء التعارضات الممكنة الموجودة فى**

**النص. إن إلغاء التعارض فى سبيل التلاحم «دوجماتية» تؤثر التوحيد، أما إدراك التعارض فإنه وظيفة نقدية تسعى إلى إدراك الظواهر فى تعقيدها وحركتها. وهذا هو الفرق بين «النقد» و «الدوجماتية». وهو فرق قار فى الظاهرة التى تحتوى على الشئ ونقيضه، وقار ـ بالمثل ـ فى كيفية إدراك الظاهرة. ولذلك يقول جولدمان[٢٧] : «إن كل عمل أدبى عظيم ينطوى على رؤية للعالم تنظم عالم العمل الأدبى ... لذا يجب على المرء أن يكشف ـ فى كل عمل فنى عظيم حقا ـ عن القيم المرفوضة التى تقمعها الرؤية التى تصنع وحدة العمل، فيكشف عن التضحيات التى يعانيها البشر فى سبيل رفض هذه القيم وقمعها». إن هذا القول يعيد للصراع بين عناصر الجدل بعض توازنه، ويقترب بجولدمان من إدراك طبيعة الحقيقة الاسطيقية باعتبارها تجاورا لقطبى التنوع والوفرة الحسية من ناحية والوحدة التى تنتظم هذا التنوع فى كل متلاحم من ناحيته أخرى.**

ولكن الحق أن **جولدمان** ركز على قطب الوحدة أكثر مما ركز على قطب التنوع. ولقد التفت إلى ذلك فى السنوات الأخيرة من حياته، ومن هنا نبه إلى أهمية دراسة القطب الأخير، وألح إلى ضرورة دراسة المستويات المعقدة للصراع داخل بنية الأعمال الأدبية نفسها، وبالتالى دراسة :

**(أ) الصراع على مستوى مركب القيم الذى تنكره رؤية العالم التى تبنى العمل ومركب القيم الذى يسعى العمل الأدبى إلى تبنيها.**

**(ب) الصراع بين المستوى الفردى والمستوى الجماعى داخل رؤية العالم.**

**(ج) الصراع بين مستويات الصياغة نفسها فى عناصر الأبنية الصغرى.**

ويعنى الكشف عن هذه المستويات تأكيد وظيفة التلاحم إلى جانب وظيفة أخرى، تقربنا من الجدل ولا تبعدنا عنه. وتتكشف هذه الوظيفة عندما يقول **جولدمان**[٢٨] : «على الرغم من أن نظرة العالم ترتبط ابتداءً بوظيفة التلاحم ووحدة المعتقد المتضمنة فى كل فعل إنسانى، فإن عنصر الغنى يرتبط، ابتداءً، بوظيفة مماثلة فى الأهمية، وهى وظيفة العقل النقدى الذى يتجاوز نفسه بنفسه، فيحقق عنصرى التلاحم والتنوع اللذين يكونان كلية كل عمل شامل». ولكن هذا كله من قبيل الطموح الذى سعى جولدمان إلى تحقيقه، وخطط له قبيل وفاته، إلا أن المشروع نفسه يظل مشروعا لم يحققه جولدمان، وإنما يحاول تحقيقه بعض من يعملون الآن فى هذا الحقل من الدرس. ولذلك ظل مفهوم «**الحقيقة الاسطيقية**»، عند جولدمان، مثيرا للخلاف والمشاكل.

**وإذا انتقلنا إلى مستوى آخر من مستويات هذه «الحقيقة» واجهنا مشكلة أخرى تتصل بعملية فهم هذه الحقيقة، على مستوى تحققها فى العمل الأدبى. وهى مشكلة تتصل بتأويل النص نفسه. ومن هذه الزاوية يثار السوال المهم : ألا يعنى تركيزنا على التولد التاريخى لبنية العمل الأدبى توقفا عند بعض مستويات هذه الحقيقة الاسطيقية وليس كل مستوياتها؟ إن العمل ـ بالتأكيد ـ له دلالته الوظيفية المرتبطة برؤية العالم عند المجموعة التى أنتجته. ولكن ماذا عن دلالته الوظيفية بالقياس إلى مجموعة أخرى لم تنتجه، على مستوى العصر الذى أنتج فيه، وعلى مستوى العصور اللاحقة، التى تتلقاه وتتأثر به؟ وهل تتلقاه وتتأثر به لأنه يصور «ذكرى تاريخية»، أم لأنه يصور وضعا باقيا، فيتصل العمل بحياة أخرى غير حياته الأولى؟**

لقد قال **جولدمان** ـ فى «**الإله الخفى**» ـ إن العمل الفنى يمكن أن يحتفظ بقيمته خارج المجموعة التى ظهر فيها، لأن العمل ينقل الموقف المتعين الذى يعبر عنه إلى إطار المشاكل الإنسانية الكبرى التى تخلقها علاقة الإنسان بأقرانه وعالمه. ومادام عدد الإجابات المتلاحمة عن هذه المشاكل عددا محدودا بحدود بنية الشخصية الإنسانية ذاتها، فإن كل إجابة متلاحمة يمكن أن تتجاوب مع موقف تاريخى آخر؛ فلا تؤدى وظيفة واحدة بل وظائف متباينة تاريخيا. ولذلك نواجه نوعا من «**الولادة الجديدة**» المتعاقبة لنفس البنية. ولوصحّ هذا الذى يقوله جولدمان، ولوصح فهمى له، فإنه يثير إشكالا جديدا، يرتبط بما يمكن أن نسميه «**البنيوية التوليدية**» لقراءة النص، أو العمل الأدبى، وهو إشكال يدفعنا إلى التساؤل : هل نميز ـ فى هذه الحالات المتولدة ـ بين «**مقصد**» تاريخى محدد للنص، يرتبط بطبقة محددة أو مجموعة اجتماعية محددة، وبين «**دلالات**» **مغايرة لنفس العمل عند طبقات أخرى ومجموعات اجتماعية أخرى؟ وإذا فعلنا ذلك فماذا يحدث للتفسير والشرح؟ وهل يظل** الشرح ثابتا ويتعدد التفسير؟ أم تظل «**الدلالة الموضوعية**» للعمل ثابتة فى مستواها التاريخى فلا يتباين التفسير والشرح؟ وإذا نظرنا إلى الإشكال من زاوية «**وحدة الذات والموضوع**»، ولكن على مستوى التعاقب الزمانى، فى قراءات النقاد الذين يتحركون داخل النظرية العامة التى يتحرك فيها جولدمان، فهل تظل العلاقة المؤسسة للوحدة بين طرفى الذات والموضوع ثابتة؟ أم تتغير بتغير المجموعة الاجتماعية، وبالتالى تغير «**رؤى العالم**» عند النقاد؟ أم ترانا بحاجة إلى تعديل النموذج المنهجى وتطويره حتى يقبل احتمالات التعقيد، وحتى يفض اشكالات كثيرة تطرحها «الهرمنيوطيقا» المعاصرة؟

وإذا تركنا التفسير والشرح وعدنا إلى «**الحقيقة الاسطيقية**» مرةً أخرى، ومن زاوية أخرى، سنلاحظ أن **جولدمان** يرى أن العمل الأدبى يعبر عن نفس الحقيقة التى تعبر عنها الفلسفة، ولكن بلغة مغايرة؛ وكأننا إزاء لغة التصورات فى الفلسفة ولغة الخيال فى الأدب. وإذا كان «**مدلول**» اللغتين يظل واحدا رغم اختلاف «**الدال**» اللغوى، فإن كتاب «**الأفكار**» **لبسكال** ينطوى على نفس «**البنية**» التى تنطوى عليها «تراجيديا» المسرح عند **راسين**. إن النتيجة المنطقية المترتبة على هذه المسلمة هى أن «حقيقة» الأعمال الأدبية والفلسفية واحدة، إذ تقع المغايرة فى طرائق التعبير فحسب. وكأن المضمون واحد والأشكال متغايرة. والأمر ـ هنا ـ أشبه بما يمكن أن نواجهه فى «النحو التوليدى» ـ عند تشومسكى ـ حيث ترتد «**الأبنية السطحية**» المتغايرة لجمل متعددة إلى «**بنية عميقة**» **واحدة، تتولد عنها** الجمل المتغايرة وكأننا ـ فيما يقول تيرى إيجلتون بحق ـ نواجه مظاهر متعددة لحقيقة

واحدة ، أو أشكالا متعددة لمضمون إيديولوجي واحد [٢٩] . وإذن فما يميز الأدب عن غيره هو الشكل الذى سيصبح كيفية خاصة فى صياغة مضامين جاهزة سلفا . وإذا صح ذلك فقد الأدب بعده المعرفى القديم ، ولم يعد طريقة خاصة فى صياغة تجارب متميزة لا يعبر عنها العلم ولا تقدمها الفلسفة (بقايا المفهوم الرومانسى) وإنما يصبح صياغة لمضامين واحدة ، وكأن «الموت» ـ مثلا ـ حقيقة ثابتة جاهزة ، تظل هى هى ، وإن تبدت محسوسة فى «فيدرا» ، أو تبدت مجردة فى «**الأفكار**» .

وإذا نظرنا بعين الاعتبار إلى ما يفترضه جولدمان عن «**واحدية**» البنية و«**تعدد**» المضامين ، أو المحتويات ، فإن الأمر لن يتغير كثيرا ، بل إننا سنجعل من البنية «**روحا**» هيجليا يتجلى تجليات متعددة ، أشبه بتجليات «**الروح**» فى «**الأشكال**» . والنتيجة هى الفصل بين الشكل والمضمون رغم إعلان الوحدة الجدلية بينهما ، واضطراب العلاقة بين «**الدال**» و«**المدلول**» ، إذ لا شك أن كل تغير فى الدال ـ مادمنا على مستوى الأدب ـ يقود إلى تغير المدلول .

وإذا تأملنا ـ أخيرا ـ العمل الأدبى نفسه من حيث علاقته بالمجتمع ، رغم كل ما فى العلاقة نفسها من تعقد يسلم به جولدمان ، فإلى أى مدى يمكن التسلم بما يؤكده جولدمان ـ فى كتابه «**نحو علم اجتماع الرواية**» ـ من «**أن العلاقات بين العمل الأدبى والمجموعة الاجتماعية تنطوى على نفس نظام العلاقات بين الأجزاء والكل فى العمل الأدبى**» [٣٠] . إن التسليم بهذا الفرض الجازم يقود إلى الإلحاح على المماثلة ـ وهى مصطلح يستخدمه جولدمان كثيرا ـ كما يقود إلى فهم العمل الأدبى باعتباره مظهرا جماليا لجوهر مستقل عنه ، وعندئذ نصبح فى قلب «**المحاكاة**» بمعنى من معانيها ، وفى صيغة هيجلية للانعكاس من نوع مغاير فى الكم فحسب . ولن يتغير الوضع لو تحدثنا عن أبنية أصغر تتولد عن أبنية أكبر ، مادمنا نسلم بصحة هذا الفرض ، لأن حال وجود العمل الأدبى ، وكيانه المادى نفسه سيتهاوى ، ليصبح مجرد مجلى لشئ آخر .

ولن يسترد العمل الأدبى كيانه المادى المتعين إلا بتقدير ما فيه من صراع ذاتى ، وما فيه من عمليات هدم وبناء ، وما ينطوى عليه من ثغرات صامتة لها لغتها التى تعبر بصمتها مثلما تعبر العناصر الناطقة . ولقد ألمح جولدمان نفسه إلى بعض هذه الفاعلية الخاصة للعمل الأدبى عندما تحدث عن قدرة العمل على رفع التلاحم فى «رؤية العالم» إلى أقصى مداه ، ولكنه لم يحوّل التلميح إلى صياغة تصورية تقلل من غلواء المماثلة ، ولم يركز على ما لفته إليه أدورنو ـ فى مناظرة بينهما ـ عندما أكد أدورنو أن العمل الأدبى «**نسق**» أو «**نظام**» ولكن من زاوية واحدة فحسب ، لأن هناك الزاوية الأخرى التى تجعل العمل نقيضا للنظام ، فتكسبه طبيعته المزدوجة [٣١]

**ترى هل يرجع ذلك كله إلى أن جولدمان عالم اجتماع أدبى وليس ناقدا بالمعنى الدقيق ؟ قد يكون ذلك صحيحا . وقد يكون موقفه ، كعالم اجتماع ، هو الذى يدفعه دون أن يدرى ، ورغم كل تحذيراته ، ورغم كل حدوسه الرائعة ، إلى الهبوط على العمل الأدبى من المجتمع بدل الصعود من العمل إلى المجتمع ، فيما يقول دوبروفسكى . ولكن هذا التبرير يقودنا إلى أسئلة أخرى ، وإلى مشاكل أخرى ، جعلت الآراء تتضارب تضاربا بينا حول جولدمان ومنهجه .**

**ويبدو جولدمان ـ من هذه الزاوية ـ وكأنه يستفز عقول الكثير من النقاد المعاصرين رغم اختلاف رؤاهم إلى العالم . وهكذا نسمع ميريام جلوكسمان التى تتساءل عن جولدمان : ماركسى هو أم إنسانى ؟! ونسمع تيرى ايجلتون يتحدث عن الثغرات التى تكمن فى منهج جولدمان[٣٢] : فهناك مفهومه عن «الوعى الاجتماعى» ، وهو مفهوم هيجلى يتعامل مع الوعى الاجتماعى باعتباره تعبيرا مباشرة عن الطبقة الاجتماعية ، مما يحول العمل الأدبى إلى تعبير مباشر عن الوعى والطبقة . وهناك النموذج الذى يطرحه المنهج كله ، وهو نموذج يعجز ـ فيما يقول إيجلتون ـ عن التوفيق بين الصراع الجدلى والتعقيدات ، وبين التفاوت والإنقطاع ، مما يساهم فى انزلاق المنهج إلى أن يصبح مجرد صياغة آلية** لعلاقـة البنيـة الفوقية بالبنية **التحتية فى الرواية (خصوصا عندما يقول جولدمان ـ فى كتابه «نحو علم اجتماع الرواية» : «ان هناك تماثلا صارما بين شكل الرواية ... وعلاقة البشر بمنتجاتهم فى عصر بعينه ، كما أن هناك تماثلا ثانويا بين شكل الرواية والعلاقات الإنسانية فى المجتمع السلعى .» ) ومن منظور ايديولوجى مخالف يحدثنا رولان بارت ـ رغم إعجابه بجولدمان الناقد ـ عن المحاكاة الكلاسيكية التى يعيد جولدمان صياغتها فى منهجه . ويحدثنا ناقد آخر ـ أقصر قامة بكثير من بارت ـ عن جولدمان الذى يقدم «عبوة جديدة» [٣٣] لتراث قديم فى خليط عصرى (على الموضة) يشمل البنيوية والوجودية والظاهراتية ورطانة التحليل النفسى . ويتوقف هذا الناقد ـ وهو جورج بيزسترای ـ عند تحليل جولدمان لروايات مالرو محاولا الكشف عن الرطانة البنيوية والوجودية والسيكولوجية فى التحليل النقدى .**

ولكن هناك ـ على مستوى الإيجاب ـ من يرى فى منهج **جولدمان** بداية مهمة ، تصلح لتأسيس سوسيولوجيا عامة للفن ، كما فعلت جانيت وولف فى كتابها عن «الفلسفة التأويلية وسوسيولوجيا الفن» [٣٤] . وهناك من يؤكد ـ وهو على حق ـ **أن نقد** جولدمان الاجتماعى يمثل رأس الحربة فى جهد بذله قسم كامل من النقد الجديد ، فى فرنسا ، ليؤسس نماذج علمية لفهم الأعمال الأدبية . ويقال إن أبحاث جولدمان جددت فهمنا لبسكال والجنسينية ، وأحكمت «المفهوم الفذ» للرؤية التراجيدية ، وسلطت ضوءا جديدا على تطور الرواية المعاصرة ، على نحو يكشف عن دين النقد المعاصر لتفسيرات جولدمان وشروحه لأعمال **مالرو** وآلان **روب جرييه وجيرودو وناتالى ساروت وغيرهم** . [٣٥]

**ترى أى هذه الأقوال والآراء أقرب إلى الدقة والصواب ؟ وأيها أقرب إلى تصوير الإنجاز المتميز للوسيان جولدمان ، وبالتالى الإسهام المتميز للبنيوية التوليدية ؛ ذلك ما ينبغى أن يفكر فيه القارئ بنفسه ، وأن يفكر فيه طويلا ، وأن يطرح على جولدمان نفسه ـ فى بعض ما كتب على الأقل ـ كل الأسئلة والمشاكل التى أثرناها . عندئذ يصبح القارئ طرفا فى حوار خلاق ، يؤسس أصولا نظرية عميقة للنقد**

الأدبي ، ويتجاوز بوعى هذا القارئ منطقة التسليم الساذج والرفض الأكثر سذاجة لكل ما هو جديد ، أو لكل ما يخالف قناعاته المستقرة .

## ● هوامش البحث

(١) يتضح هذا «الوعى الضمنى» أو «غير الوعى» عندما أتحدث عن طبيعتى الفيزيولوجية كإنسان متعين،وقد لا أعى النسق الذى يحدد عمل أجهزتى الحيوية أو النظام البيولوجى داخل جسمى ، ولكن عدم وعيى بهذا النسق أو النظام لا يمثل حالة من حالات اللاوعى unconsciousبالمعنى الفرويدى ، لأنى لا أكبح هذا النسق أو النظام ، أنا لا أدرى عنه شيئا فحسب ، فإذا وصفه لى عالم ، فمن المنطقى أن أفهمه وأصبح واعيا به ، وأزداد خبرة به . راجع :

Lucien Goldmann: **«Structure; Human Reality and Methodological Concept»**, in Richard Macksey (ed.) The Structuralist Controversy, The Johns. Hopkins University Press, 1975, p. 101.

(٢) انظر
Goldmann: **The Hidden God**, trans. by philip thody, Routledge & Kegan Paul. 1977, p. 17.

وقارن بما كتبه الرشيد الغزى عن «النظرية الاجتماعية فى الأدب» . قضايا الأدب العربى ، الجامعة التونسية ، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية ، ١٩٧٨ . ص ٤٩٣ — ٥٢٠

(٣) ومن هذه الزاوية تتميز «رؤية العالم» عن «الأيديولوجيا» ، ذلك لأن الالحاح على التلاحم فى «الرؤية» يجعل لها وضعا متميزا ، خصوصا عندما نعلم أن جولدمان يرى أن الايديولوجيا منظور جزئى ، واحدى الجانب ، مشوه للوعى ، وليس نظرة شاملة متلاحمة للعالم . وإذا كانت الأيديولوجيا تزيّف فإن رؤية العالم تكدح وراء الوصول إلى لون من الحقيقة ، هى — فى النهاية — الحقيقة بالنسبة إلى بشر محددين ، وفى لحظة تاريخية محددة . راجع :

Laurenson & Swingewood: **Lucien Goldmann and the study of Literature»**, in New Society, 362, 4th september, 1969 p. 354.

وقارن بما كتبه حلمى شعراوى عن «لوسيان جولدمان .. بعض آرائه فى الاجتماع والسياسة» ، دراسات عربية ، العدد (١٠) ، أغسطس ١٩٧٩ ، ص ٦٣ — ٨٠ .

(٤) **Goldmann: Idealogy and Writing»**, Times Literary Supplement 28th September, 1967, p. 903.

(٥) اللبيدو Libido اسم مشتق من اللفظ اللاتينى Libet ، ومعناه اشتهى الشئ ، أو رغّب فيه ، ويطلق على الرغبة ، ولاسيا الرغبة الحسية ، أو الجنسية . وقد استعار فرويد هذا اللفظ لأطلاقه على الغريزة الجنسية من جهة ما هى طاقة حيوية مشتملة على مجموع الحياة الوجدانية . واللبيدى Libidinal هو المنسوب إلى اللبيدو .

(٦) نسبة إلى جنسينوس Jensenius اسقف ابريس Ypreseالذى انفق عشرين عاما فى كتابة الأوغسطينوس Augustinus الذى ظهر عام ١٦٤٠ .

(٧) Goldmann: **Cultural Creation**, Trans. by Graco Bart Grahl, Telos Press, 1976, p. 16.

(٨) George A. Huaco: **Ideology and Literature»**, in New Literary History, Vol. IV, No. 3, 1973, p. 429.

(٩) Goldmann: **«The Sociology of diterature**; Status and Problems of Method», in: **International Social Science Jurnal, Vol. XIX, No. 4, 1973.**

(١٠) **Ideology and Writing, loc. cit.**

(١١) راجع — على سبيل المثال — مقال و . ك . ومزات بعنوان «وهم المقصد» فى المرجع التالى :
W.K. Wimsatt - The Verbal Icon. Methuen, 1970, pp. 13-18.

(١٢) راجع ما كتبه هيرش فى
E.D. Hirsch: **Validity in Interpretation**, Yale University Press. 1967.

(١٣) Goldmann: **«Dialectical Materialism and Literary** History» in: New left Review, No. 92, July August 1975, p. 43.

(١٤) يجد القارئ أفضل عرض — باللغة العربية — لهذه البنيويات فى كتابى زكريا ابراهيم ، مشكلة البنية ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٦ . صلاح فضل ، نظرية البنائية فى النقد الأدبى ، مكتبة الانجلو . القاهرة ، ١٩٧٧ .

(١٥) Goldmann: **«Genetic Structuralism in Sociology of literature»**, in Elizabeth Burns (ed.) **Sociology of literature and Drama**,Penguin, 1973, pp. 112-113.

(١٦) Goldmann: **Towards a Sociology of the Novel**, trans: by Alan Sheridan. Tavistock Publications, 1975, p. 156.

(١٧) اخترت «فيدرا» — بالذات — لأنها أكثر مسرحيات راسين شيوعا لدى القارئ العربى المعاصر ، فقد مثلت على المسرح القومى فى القاهرة ، وترجمت أكثر من مرة ، ولعل أهم ترجماتها ترجمة أدونيس (على أحمد سعيد) التى صدرها بتلخيص لمّاح لدراسة رولان بارت ، وقد صدرت فى سلسلة «من المسرح العالمى» ، العدد ١١٨ ، وزارة الاعلام — الكويت ، يوليو ١٩٧٩ .

١٨ Roland Barthes: **On Racine**, trans. by Rich and Howard, Octagon Books. 1977, p. 169

(١٩) **Cultural Creation**, p. 109.

(٢٠) **Towards a Sociology of the Novel**, p. 160.

(٢١) The Hidden God, pp. 315

(٢٢) **The Structuralist controversy**, p. 109.

(٢٣) **Dialectical Materialism and literary History**, p. 41.

(٢٤) انظر George Bisztray: **Marxist Models of lilerary criticism**, columbia University Press, 1978, p. 88-101.

(٢٥) انظر كمثال لهذا النقد لجولدمان :
Miriam Glucksmann: **Lucien Goldmann: Humanist or Marxist?** in New Left Review, No. 56, July-Aug 1969.

(٢٦) Adrian Mellor: **«The Hidden Method; Lucien Goldmann and the sociology of literature»**, in Birmingham University **Working Papers in Cultural Studies**, No. 4, Spring 1973, p. 89.

(٢٧) Goldmann: **«Criticism and Dogmatism in literature»**, in David Cooper (ed) The Dialectics of literature, Pelican, 1968, p. 145.

(٢٨) **Ideolgy and Writing**, p. 904.

(٢٩) Terry Eagleton: **Criticism and Ideology**, Humanities Press, 1976, p. 97.

(٣٠) **Towards a Sociology of the Novel**, p. 156 **Cultural Geation pp. 144-145**

(٣١) نص المناظرة منشور كملحق للكتاب السابق ذكره . CulturalCreation, pp. 144-145

(٣٢) **Terry Eagleton: Marxism and literary Giticism**, University of California press, p. 32-34.

(٣٣) Georg Bisztray, op. cit., p. 158.

(٣٤) Janet Wolff: **Hermeneutic Philosophy and the Sociology of Art**, Routledge & Kegan Paul, 1975

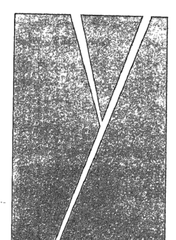
(٣٥) Serge Doubrovsky: **The New Criticism in France**, Trans. by Derek Collman, the University of Chicago Press, 1973, pp. 186-187.



# علم اجتماع الأدب

## الوضع ومشكلات المنهج

لوسيان جولدمان



يثمر علم اجتماع الثقافة البنيوى التوليدى عددا من الأعمال تتميز بحقيقة مؤداها ، أن القائمين بهذه الأعمال ـ فى سعيهم إلى تأسيس منهج فعال لدراسة ايجابية للحقائق الإنسانية وللخلق الثقافى بوجه خاص ـ يضطرون إلى العودة إلى نمط من التأمل الفلسفى ، يمكن أن يوصف ، تعميما ، بالجدلية .

ونتيجة لذلك ، يمكن أن يُقدَّم هذا الاتجاه ، إما باعتباره جهدا ينطوى على بحث إيجابى ، يضم جماعا من التأملات الفلسفية الطابع ، وإما باعتباره اتجاها يتوجه ، ابتداءً ، صوب بحث ايجابى ، يشكِّلُ ، فى النهاية ، أساسا منهجيا لسلسلة شاملة من أنشطة البحث النوعية .

ولما كان المنهج الذى يفرضه أول هذين الاتجاهين قد طبق فى مناسبات عديدة ، فإننا نسعى إلى تبنى المنهج الذى يفرضه الاتجاه الثانى . ولذلك فمن المهم ، ابتداء أن نؤكد ـ دون أمل كبير فى فاعلية التحذير ، إذ تتأبى الأهواء على النصح ، أن الملاحظات التالية ، بطابعها العام والفلسفى ، لا تصدر عن أى مقصد تأملى ، كما أنها لا تُطرح إلا باعتبارها ملاحظات لازمة للبحث الايجابى .



والملاحظة الأساسية الأولى التى يستند إليها الفكر البنيوى التوليدى هى أن أى تأمل فى العلوم الانسانية يتم من داخل المجتمع لا من خارجه ، وأن هذا التأمل جانب ، يتفاوت فى الأهمية حسب الظروف ، من الحياة العقلية ككل . وبقدر ما يشكل هذا التأمل جانبا من الحياة الاجتماعية ، فإنه يغيرها ، بما يحرزه من تقدم ، على نحو يتناسب مع أهميته وفاعليته .

## علم اجتماع الأدب

وعلى هذا الأساس فإن ذات الفكر فى العلوم الإنسانية تشكل ، إلى حد ما على الأقل ، وببعض الاحترازات ، جانبا من الموضوع الذى تتوجه نحوه . كما أن هذا الفكر ، من ناحية أخرى ، لا يؤسس بداية مطلقة ، إذ أنه يتشكل ، عموما ، بمقولات المجتمع الذى ينبع منه ، والمجتمع الذى يصبح موضوعا لبحثه . وإذن فإن موضوع البحث هو أحد العناصر المكونة ، بل واحد من أهم العناصر المكونة ، لبنية فكر الباحث أو الباحثين .

ولقد لخص هيجل ذلك كله فى صيغة موجزة بارعة ، عندما تحدث عن «وحدة الذات والموضوع فى الفكر» . ونحن نخفف الطابع الراديكالى لهذه الصيغة فحسب ، أعنى الطابع الملازم لمثالية هيجل التى لا ترى فى الواقع سوى الروح ، فنستبدل بصيغة هيجل صيغة أخرى ، أكثر توافقا مع وضعنا المادى الجدلى ، ذلك الوضع الذى يصبح معه الفكر جانبا مهما ، ولكن مجرد جانب فحسب ، من الواقع . أى أننا نتحدث عن الوحدة الجزئية بين الذات والموضوع فى البحث ، تلك الوحدة التى قد لا تلزم كل فروع المعرفة ، ولكنها لازمة للعلوم الإنسانية على وجه التحديد .

وأيا كانت النظرة إلى الخلاف بين صيغتنا وصيغة هيجل فإن كلتا الصيغتين تؤكد ، ضمنا ، أن العلوم الإنسانية لا يمكن أن يكون لها طابع موضوعى كطابع العلوم الطبيعية ، وأن تدّخل قيم خاصة بمجموعات اجتماعية بعينها فى بنية الفكر النظرى أمر عام ، بل حتمى ، فى العلوم الإنسانية .

ولا يعنى ذلك ، قطعا ، أن العلوم الإنسانية لا يمكن أن تصل ، أساسا ، إلى دقة شبيهة بدقة علوم الطبيعة ، بل العكس ، إن الدقة ممكنة ، وإن لختلفت ، فضلا عن أنها ستسمح بدرجة من التثبيت فى البحث تقضى على أى تذبذب ممكن .

أما الفكرة الأساسية الثانية الملازمة لأى علم اجتماع جدلى ، فهى أن الحقائق الانسانية استجابات لذات جماعية أو فردية ، تحاول أن تتكيف مع موقف بعينه ، تكيفا يتوافق مع مطامح هذه الذات . ويعنى ذلك أن كل سلوك ، وبالتالى كل حقيقة إنسانية ، له خاصيته الدالة ، التى قد لا تكون واضحة دائما ، ولكنها تفرض على الباحث أن يلقى عليها الضوء ببحثه .

**ويمكن التعبير عن نفس الفكرة بطرائق مختلفة ، فنقول ـ مثلا ـ إن كل سلوك إنسانى (ومن المحتمل كل سلوك حيوانى) ينحو إلى تطويع موقف ، تستشعر الذات عدم توازنه ، فتؤسس موقفا متوازنا ، أو ـ بعبارة أخرى ـ إن كل سلوك إنسانى (ومن المحتمل كل سلوك حيوانى) يمكن أن يصوغه الباحث على أنه مشكلة عملية تتطلب حلا .**

وانطلاقا من هذه المبادىء ، يسعى المفهوم البنيوى التوليدى ، وخالقه هو **جورج لوكاش** بلا نزاع ، ليدعم تحولا راديكاليا فى مناهج علم الاجتماع الأدبى . إن كل الدراسات السابقة على هذا المفهوم . وبالتالى أغلب الدراسات الأكاديمية التى تمت ، كانت مشغولة ، ولا زالت ، بمضمون الأعمال الأدبية من ناحية ، وبالعلاقة بين هذا المضمون والوعى الجماعى من ناحية أخرى . أى أنها شغلت بالطرائق التى يفكر بها البشر ويسلكون تبعا لها فى حياتهم اليومية . ولما كانت هذه هى نقطة الارتكاز فى تلك الدراسات فإنها قد انتهت إلى نتيجة طبيعية ، مؤداها أن العلاقة بين مضمون الأعمال الأدبية ومضمون الوعى الجماعى هى الأكثر أهمية ، وأن علم الاجتماع الأدبى يغدو أكثر تأثيرا بالقدر الذى يكشف فيه دارس هذه الأعمال عن ضآلة خياله الخلاق ، بحيث يقنع هذا الدارس بعرض تجاربه عرضا قاصرا . يضاف إلى ذلك ، أن هذا النوع من البحث لابد أن يدمّر ، بمنهجه المتبع ، وحدة العمل الأدبى . ذلك لأنه يتوجه ، ابتداء ، إلى العمل باعتباره محض نسخة من الواقع الإمبريقى والحياة اليومية . إن هذه السوسيولوجيا الأدبية ، باختصار ، تثبت أنها أكثر جدوى عندما تكون الأعمال الأدبية المدروسة هزيلة فى جودتها . بل إن ما يتم البحث عنه فى هذه الأعمال هو طابعها الوثائقى وليست خصائصها الأدبية .

ومن الطبيعى ، والأمر كذلك ، أن لا تنظر الأغلبية الساحقة من المشتغلين بالأدب إلى هذا النوع من البحث إلا باعتباره بحثا ذا قيمة نسبية فى أفضل حالاته فحسب ، بل إنهم قد يرفضونه بالكلية . أما علم الاجتماع البنيوى التوليدى فإنه لا ينطلق من فرضيات مختلفة عن ذلك فحسب بل مناقضة تماما .. ونود أن نذكر ، هنا ، خمسا من أهم هذه الفرضيات :

**١ ـ إن العلاقة بين حياة المجتمع والخلق الأدبى لا تتصل بمضمون هذين القطاعين من الواقع الإنسانى عموما ، وإنما تتصل بالأبنية العقلية أساسا ، أى بما يمكن أن يسمى المقولات التى تشكل الوعى الإمبريقى لمجموعة اجتماعية بعينها ، وبالعالم التخيلى الذى يخلقه الكاتب .**

**٢ ـ إن تجربة الفرد الواحد أقصر بل أضيق من أن تخلق مثل هذه البنية العقلية ، إذ لابد لهذه البنية من أن تكون نتيجة نشاط مشترك لعدد كبير من الأفراد ، يجدون أنفسهم فى موقف متماثل ، أى تكون البنيةُ نتيجةً لعدد من الأفراد يشكلون مجموعة اجتماعية متميزة ، تعيش لفترة طويلة ، وبطريقة مركزة ، سلسلة من المشكلات ، تسعى إلى إيجاد حل دال لها . ومعنى ذلك أن الأبنية العقلية ، أو أبنية المقولات الدالة ، إذا استخدمنا مصطلحا أكثر تجريدا ، ليست ظواهر فردية وإنما هى ظواهر اجتماعية .**

**٣ ـ إن العلاقة التى ذكرتها بين بنية وعى المجموعة الاجتماعية وعالم العمل (الأدبى) تؤسس ، فى الحالات المرغوبة من الباحث ، تماثلا دقيقا ينطوى على علاقة دالة بسيطة . ولذلك قد يحدث ، كما يحدث فى أغلب هذه الحالات ، أن تتماثل محتويات متغايرة الخواص تماما ، بل محتويات متعارضة ، أو توجد هذه المحتويات المتعارضة فى علاقة شاملة على مستوى أبنية المقولات . إن عالما خياليا ، واضحا فى تباعده التام عن أى تجربة متعينة ، كما يحدث فى الحكاية الخرافية ، يمكن أن يتماثل فى بنيته مع تجربة مجموعة اجتماعية بعينها ، أو يرتبط ، على أقل تقدير ، بهذه التجربة ارتباطا دالا . وليس هناك والأمر كذلك ، أى تعارض فى وجود علاقة محكمة بين الخلق الأدبى والواقع الاجتماعى التاريخى من ناحية ، وقوة الخلق التخيلى من ناحية أخرى .**

**٤ ـ ومن هذا المنظور فإن قمم الخلق الأدبى أو روائعه لن تدرس باعتبارها أعمالا عادية ، بل تدرس باعتبارها روائع تتناسب مع ذلك المنحى الخاص من البحث الموضوعى . يضاف إلى ذلك ، أن أبنية المقولات التى يُشْغَلُ بها هذا النوع من علم الاجتماع الأدبى هى ، تحديدا ، الأبنية التى تعطى للعمل الأدبى وحدته ، أى أنها أحد العنصرين الأساسيين للخاصية الجمالية المميزة للعمل ، كما أنها تمثل الطبيعة الأدبية الحقة للعمل الأدبى .**

**٥ ـ إن أبنية المقولات التى تحكم الوعى الجماعى والتى تتحول إلى عالم تخيلى يخلقه الفنان ليست أبنية واعية أو لا واعية بالمعنى الفرويدى للكلمة ، أى ذلك المعنى الذى يفترض عملية كبت سلفا . إنها عمليات غير واعية شبيهة ، من بعض الزوايا ، بتلك العمليات التى تحكم أبنية الأعصاب والعضلات ، فتحدد الخاصية المميزة لحركاتنا وإيماآتنا . وهذا هو السبب فى أن الكشف عن هذه الأبنية ، وبالتالى إدراك العمل الأدبى ، لا يمكن أن يتم بدراسة شكلية خاصة ، أو بدراسة تتوجه إلى المقاصد الواعية للكاتب أو تهتم ـ أساسا ـ بسيكولوجية اللاوعى ، وإنما يتم هذا الكشف ، فحسب ، بالنمط البنيوى الاجتماعى من البحث .**

إن لهذه النتائج ثماراً منهجية مهمة : إنها تلمح إلى أن كل دراسة إيجابية ، فى العلوم الإنسانية ، يجب أن تبدأ ، بجهد لتشريح الموضوع المدروس ، وذلك بالنظر إلى الموضوع نفسه باعتباره مركبا من استجابات دالة ، تفسر بنيتها معظم الأوجه الجزئية الإمبريقية التى يواجهها الباحث .

ويعنى ذلك ، فى حالة علم الاجتماع الأدبى ، أن على الباحث أن يسعى ، ابتداء ، كى يفهم العمل الذى يدرسه ، إلى أن يكتشف بنية تفسر عمليا النص ككل ، كما يجب عليه بالتالى ، أن يدور فى اطار قاعدة أساسية واحدة ، وذلك مالا يحترمه المتخصصون فى الأدب ، غالبا ، لسوء الحظ . إن على الباحث أن يفسر النص ككل دون أن يضيف إليه شيئا . ويعنى ذلك ، بالمثل ، على الباحث أن يشرح تشكل هذا النص أو تولده ، بأن يحاول أن يظهر الكيفية والمعيار اللذين تتشكل بهما خاصية وظيفية لبنية العمل الأدبى . أى أن عليه أن يظهر المدى الذى تؤسس به البنية حالة دالة من حالات السلوك ، لذات فردية أو جماعية ، فى موقف معطى .

وتستلزم هذه الطريقة ، فى طرح المشكلة ، نتائج متعددة ، تتعدل معها ، جذريا ، المناهج التقليدية لدراسة الحقائق الإنسانية بعامة ، والحقائق الأدبية بخاصة . ويمكن أن نذكر بعض هذه النتائج ، بادئين ، أولا ، بالنتيجة التى تتصل بعدم التركيز فى فهم العمل ، على المقاصد الواعية للأفراد ، أو المقاصد الواعية للأدباء ، فى حالة الأعمال الأدبية .

**إن الوعى ، بالتأكيد ، عنصر جزئى فحسب من عناصر السلوك الانسانى . وله ، فى أغلب الأحوال ، محتوى لا يتمشى مع الطبيعة الموضوعية لهذا السلوك . وعلى العكس مما يراه بعض الفلاسفة ، من أمثال ديكارت وسارتر ، فإن الدلالة لا تظهر مع الوعى أو تتحد معه . إن القطة التى تطارد فأرا تسلك بطريقة دالة تماما ، دون أن يكون لديها ، بالضرورة ، أو حتى بالاحتمال ، أى وعى ، ولو بصفة أولية[1]** . ومن المؤكد أن السلوك يصبح أكثر تعقيدا ، عندما ننظر إلى الانسان بمستوياته البيولوجية والرمزية والفكرية ، إذ تصبح أصول المشكلات ومصادر الصراعات والمصاعب ، فضلا عن إمكانية حلها ، أكثر تعددا وتداخلا ، ولكن لا يوجد ، رغم ذلك ، شىء يدل على أن الوعى يغطى غالبا ، أو حتى احيانا ، كل الدلالة الموضوعية للسلوك . ويمكن التعبير عن نفس الفكرة ، فى حالة الكاتب ، بشكل أكثر بساطة ، إذ يحدث أن يكتب عملا تحت وطأة رغبة فى تحقيق وحدة جمالية ، ولكن البنية الكلية لهذا العمل بعد انجازه ، قد تشكل ، عندما يترجمها الناقد إلى لغة تصورية ، رؤية تختلف عن الفكرة التى أثارت الكاتب عند صياغة العمل ، بل تتعارض هذه الرؤية مع قناعات الكاتب ومقاصده الواعية .

ويجب ، والأمر كذلك ، أن يتعامل عالم الاجتماع الأدبى بخاصة ، والناقد بعامة ، مع المقاصد الواعية للكاتب باعتبارها عرضا من أعراض كثيرة ، وباعتباره جانبا من جوانب التأمل فى العمل ، أى مصدرا لجمع بعض الفرضيات . وشأن المقاصد الواعية فى ذلك شأن أى عمل نقدى عن العمل الأدبى ، يمكن أن يفيد منه عالم الاجتماع الأدبى ، بشرط أن يؤسس أحكامه ، فى النهاية ، معتمدا على النص الأدبى وحده ، دون أن يمنح المقاصد الواعية للكاتب أى تحيز .





ولدينا ، بعد ذلك ، نتيجة ثانية تتصل بعدم المبالغة فى تقدير أهمية الفرد فى الشرح ، الذى هو ــ أى الشرح ــ فى النهاية ، عملية بحث عن ذات فردية أو جماعية ، يصبح معها للبنية العقلية التى تحكم العمل خاصية وظيفية دالة . ومن المؤكد أن للعمل ، دائما ، وظيفة فردية دالة بالنسبة إلى كاتبه ، ولكن هذه الوظيفة الفردية ، على نحو يتكرر كثيرا فيما نرى ، ليست متصلة تماما بالبنية العقلية التى تحكم الخاصية الأدبية الحقة للعمل ، فضلا عن أن هذه الوظيفة لا تخلق العمل بأى حال من الأحوال . إن حقيقة كتابة مسرحيات عند كاتب مثل **راسين** ، وبالتحديد المسرحيات التى كتبها ، أمر له دلالته ، لاشك ، بالنسبة إلى **راسين** الفرد ، فى ضوء شبابه الذى قضاه فى بور ــ رويال ، وعلاقاته ، بعد ذلك ، برجال المسرح والبلاط ، فضلا عن علاقاته بجماعة الجنسينية وأفكارها ، بل بأحداث كثيرة فى حياته ، نحن على معرفة تقريبية بها . ولكن وجود الرؤية التراچيدية هو العنصر الذى شكل فعلا مواقف كونت نقط البدء التى دفعت راسين إلى كتابة مسرحياته . أما بناء هذه الرؤية نفسها ، تحت تأثير أيديولوچية مجموعة الجنسينية فى بور ــ رويال وسان سيران ، فقد كان بمثابة استجابة وظيفية دالة لنبالة المسوح Noblesse de robe تجاه موقف تاريخى محدد . لقد كان على **راسين** الفرد ، المرتبط بهذه المجموعة وأيديولوچيتها المتقدمة نوعا ، أن يواجه عددا من المشكلات العملية والأخلاقية ، مواجهة أنتجت فى النهاية ، عملا شكلته رؤية تراجيدية ، صيغت بدرجة راقية من التلاحم . وذلك فإنه لا يمكن شرح تولد العمل الأدبى عند **راسين** أو دلالته بمجرد الاقتصار على ربط العمل بسيرة راسين الفرد أو سيكولوجيته الخاصة .

ولدينا ، ثالثا ، نتيجة تتصل بما نسميه ، عادة ، «المؤثرات» . وهى عامل ليس له أى قيمة شارحة ، بل إنها تؤسس ، على أكثر تقدير ، إشكالا يجب أن يواجهه الباحث . إن هناك فى كل لحظة ، عددا من المؤثرات الجديرة بالاعتبار ، يمكن أن تؤثر على الكاتب ، على أن ما يستحق الشرح ، حقيقة ، هو السبب الذى يجعل لعدد قليل من هذه المؤثرات ، بل لمؤثر واحد فحسب ، أثرا فعليا حقا . يضاف إلى ذلك السبب الذى يجعل هذه المؤثرات تتحول وتتبدل ، بل تنحرف عن مجراها فى عقل الشخص الذى يتأثر بها ، وفى أعماله على السواء ، ولكن علينا أن نبحث عن إجابات هذه الأسئلة فى العمل الذى ندرسه لكاتب من الكتاب ، وليس كما يظن عادة ، فى العمل الذى يفترض أنه أثّر فى الكاتب .

**إن فهم النص ، باختصار ، مشكلة تتصل بالتلاحم الداخلى للنص . وهو مشكلة لن تحل إلا بافتراض أن النص ، كل النص وليس أى شىء سواه ، هو ما يجب أن يؤخذ أخذا حرفيا ، وأن على المرء أن يبحث ، فى داخله ، عن بنية دالة شاملة . أما الشرح فإنه مشكلة تتصل بالبحث عن ذات فردية أو جماعية (ونحن نظن أننا لا نواجه إلا ذاتا جماعية فى أعمال الثقافة ، لأسباب أوضحناها من قبل[٢]) من حيث علاقتها ببنية عقلية تحكم العمل ، ذات خاصية وظيفية ، وبالتالى خاصية دالة . ويمكن أن نضيف ، مادمنا نعنى بمكانة الشرح والتفسير ، أن هناك جانبين مهمين ، كشفتهما دراسات علم الاجتماع البنيوى من حيث مواجهتها لدراسات التحليل النفسى .**

أما الجانب الأول فيتمثل فى حقيقة مؤداها أن وضع كلتا العمليتين (أى الشرح والتفسير) لا يعنى وضعا لشىء واحد من وجهتى نظر مختلفتين .

لو نظرنا إلى الأمر من زاوية الليبيدو الخاصة بالتحليل النفسى لاستحال علينا أن نفصل الشرح عن التفسير ، خلال البحث أو بعد الفراغ منه ، مع أنه يمكن لهذا الفصل أن يكون فاعلا ، بعد الفراغ من البحث ، فى التحليل الاجتماعى . كذلك لا يوجد تفسير متأصل لحلم أو هذيان مجنون[٣] ، لسبب بسيط مؤداه أن الوعى ليس له أى استقلال نسبى على المستوى الليبيدى ، أى على المستوى السلوكى لذات فردية ، تهدف إلى تملك مباشر لموضوع . أما عندما تكون الذات ذاتا مجاوزة للفرد Transindividual Subject فإن العكس هو الذى يحدث . فيصبح هذا التفسير قائما ، إذ يتخذ الوعى أهمية أعظم ، ويميل إلى تشكيل بنية دالة ، (ليس هناك قسمة للعمل وبالتالى لن يكون الفعل ممكنا دون اتصال واع بين الأفراد الذين يشكلون الموضوع) .

إن هناك ثلاثة عناصر مشتركة ، على الأقل ، تربط ما بين علم الاجتماع التوليدى والتحليل النفسى . أما أولها فهو أن كل سلوك إنسانى يشكل جانبا من بنية دالة واحدة على الأقل . وثانيها أن السلوك لا يفهم إلا عندما يدمج فى بنية يسعى الباحث إلى الكشف عنها . أما ثالث هذه العناصر فيرتبط بتأكيد استحالة فهم البنية إلا بالنظر إليها على مستوى تولدها الفردى فى التحليل النفسى أو التاريخى فى علم الاجتماع التوليدى . ومن هذه الزاوية ، يمكن أن يكون التحليل النفسى بنيوية توليدية ، شأنه فى ذلك شأن علم الاجتماع الذى نسعى من أجله .

ولكن هناك خاصية متعارضة تفصل ، رغم ذلك كله ، بين الاثنين . وتكمن هذه الخاصية فى نقطة مؤداها أن التحليل النفسى يحاول إختزال السلوك الإنسانى كله فى ذات فردية ، وفى شكل واحد لرغبة فى موضوع ، بغض النظر عن اعلان هذه الرغبة أو التسامى بها . أما علم الاجتماع التوليدى فإنه يفصل السلوك الليبيدى ، وهو ما يدرسه التحليل النفسى ، عن السلوك الذى ينطوى على خاصية تاريخية (يشكل الخلق الثقافى جانبا منها) لذات مجاوزة للفرد ، لا يمكن أن تتوجه إلى موضوعها إلا بعد توسط لمطمح يقتضيه الانسجام . ويترتب على ذلك أن السلوك الانسانى لابد أن تختلف دلالته ، عندما يدمج فى بنية ليبيدية ، عن دلالته عندما يندمج فى بنية تاريخية . يضاف إلى ذلك أن تحليل الموضوع لن يكون واحدا فى كلتا الحالتين . إن بعض عناصر الفن أو الأدب[٤] . وليست كل العناصر فى شمولها ، يمكن أن تدمج فى بنية ليبيدية ، فيتمكن المحلل النفسى من فهمها وشرحها بربطها بما دون الوعى الفردى . ولكن الدلالات المتكشفة لن يكون لها ، فى هذه الحالة ، سوى نظام لا يختلف عن نظام الرسم أو الكتابة فى أعمال ينتجها أى مجنون . يضاف إلى ذلك أن نفس الأعمال الأدبية أو الفنية تؤسس ، عندما تندمج فى بنية تاريخية ، أبنية نسبية منسجمة ، تنطوى

على وحدة ، مثلما تنطوى على درجة عالية من الاستقلال النسبى ، مما يعكس أحد العناصر المكونة لقيمتها الأدبية أو الفنية الحقة .

إن السلوك الإنسانى بكل مظاهره يمثل ، بدرجات متفاوتة بالقطع ، مزيجا من دلالات كلا النوعين . وهكذا نصبح إزاء نتاج مجنون أو ازاء احدى روائع الفن ، فالأمر يتوقف على ما اذا كان الإشباع الليبيدى يسود إلى درجة تحطم الانسجام الذاتى ، على نحو شبه تام ، أو العكس ، عندما يندمج الإشباع الليبيدى فى انسجام ذاتى لا يقضى على نضارته (ومفهوم أن تقع أغلب الظواهر الإنسانية موقعا يتراوح بين هذين النقيضين) .

أما الجانب الثانى فيرتبط بحقيقة مؤداها أن عمليتى الفهم والتفسير ليستا عمليتين متعارضتين فى البحث ، أو تختلف إحداهما عن الأخرى ، وذلك رغم المناقشات المستفيضة التى تمت فى الجامعات ، وبخاصة الجامعات الألمانية .

وإزاء هذه النقطة علينا أن نستبعد ، ابتداء ، كل الميراث الرومانتيكى المرتبط بالتعاطف ، أى الـ «تقمص» أو الاتحاد اللازم لفهم العمل . إننا ننظر إلى الفهم باعتباره عملية عقلية إلى أقصى حد ، بمعنى أنها تقوم على أدق وصف ممكن لبنية دالة . صحيح أن الفهم ، شأنه شأن أى عملية عقلية أخرى ، يتدعم بالاهتمام الآنى الذى يبذله الباحث تجاه موضوعه . وأعنى بذلك التعاطف أو النفور أو الحيدة التى يمكن أن يثيرها الموضوع فى الباحث . ولكن النفور ، من ناحية ، عامل لا يقل عن التعاطف دعما للفهم (إذا لم تجد الجنسينية فهما أفضل ، أو تحديدا أدق ، مما وجدته لدى من اضطهدتهم ممن صاغوا «القضايا الخمس» الشهيرة ، وهى تعريف دقيق للرؤية التراجيدية) كما أن هناك عوامل أخرى عديدة ، يمكن أن تدعم الباحث أو تعوقه ؛ منها ، على سبيل المثال ، المزاج النفسى المعتدل ، والصحة الجيدة ، أو العكس ، كما يحدث عندما يعانى الباحث من حالة من حالات الإحباط ، أو من هجمة آلام الأسنان ، ولكن ذلك كله لا علاقة له بالمنطق أو بنظرية المعرفة .

ومهما يكن من أمر ، فعلينا أن نمضى أبعد من ذلك . إن الفهم والشرح ليسا عمليتين عقليتين مختلفتين ، بل هما عملية واحدة ترتبط بنظائر مختلفة . ولقد قلنا إن الفهم هو الكشف عن بنية دالة متأصلة فى الموضوع المدروس (أى فى هذا العمل الأدبى أو ذاك) . أما الشرح فهو إدماج هذه البنية ، كعنصر مكوِّن ، فى بنية شاملة ، لا يستكشفها الباحث فى تفاصيلها ، بل يستكشفها بالقدر الذى يُعينه ، فحسب ، على أن يتفهم العمل الذى يدرسه . إن المهم هو أن تُؤخَذ البنية المحيطة باعتبارها موضوعا للدرس ، وعندئذ ينقلب ما كان شرحا ليصبح فهما ، كما يغدو على البحث الشارح أن يتصل ببنية جديدة أوسع .

ويمكن أن نقدم مثالا لتوضيح الأمر . إن فهم «الأفكار» **لبسكال** أو تراجيديات **راسين** يعنى الكشف عن الرؤية التراجيدية التى تؤسس البنية الدالة التى تحكم عملى راسين وبسكال على السواء . كما أن فهم بنية الجنسينية المتطرفة يعنى شرح تولد «**الافكار**» وتراجيديات **راسين** . وبالمثل فإن فهم الجنسينية هو شرح لتولد الجنسينية المتطرفة ، كما أن فهم تاريخ نبالة المسوح فى القرن السابع عشر هو شرح لتكون الجنسينية . وأخيرا فإن فهم العلاقات الطبقية للمجتمع الفرنسى فى القرن السابع عشر إنما هو شرح لتغير نبالة المسوح ، الخ .

ويترتب على ذلك أن كل بحث موضوعى فى العلوم الإنسانية يجب ، بالضرورة ، أن يقوم على مستويين مختلفين . أى مستوى الموضوع المدروس نفسه ومستوى البنية المحيطة فى آن . ويكمن الفرق بين هذين المستويين من البحث ، أصلا ، فى درجة تعامل البحث مع كلا المستويين . إن دراسة موضوع من الموضوعات ـ سواء أكان نصا أدبيا أو واقعا اجتماعيا ، الخ ـ لا تعد كافية مالم تكشف عن بنية تفسر ، بطريقة مقنعة ، عددا ملحوظا من الحقائق الإمبريقية ، وبخاصة تلك الحقائق التى تبدو ذات أهمية خاصة[4] ، وبذلك تصبح الدراسة ، إذا كانت غير قابلة للتصديق ، مجانبة للممكن على الأقل ، فتبعث على تحليل آخر يطرح بنية أخرى ، إما أن تقود إلى نتائج مماثلة للدراسة السابقة ، أو تقود إلى نتائج أفضل منها .

ويختلف الموقف إذا ما تأملنا من زاوية البنية المحيطة . إن الباحث لا يهتم بهذه البنية إلا من حيث وظيفتها الشارحة لموضوع بحثه . يضاف إلى ذلك أن إمكانية تسليط الضوء على بنية الموضوع هى التى تحدد اختيار بنية خاصة ، من بين عدد من الأبنية المحيطة ، تبدو ممكنة عندما يشرع الباحث فى العمل . ولذلك ينتهى عمل الباحث عندما يكتشف ، بشكل كاف ، العلاقة بين بنية موضوعه الذى يدرسه والبنية المحيطة ، التى تفسر تولد البنية الأولى باعتبارها وظيفة لها . ويستطيع الباحث ، بالطبع ، أن يمضى ببحثه إلى مدى أبعد ، ولكن موضوع الدراسة ، فى هذه الحالة ، يتغير عند لحظة بعينها ، فيصبح ما كان دراسة فى **بسكال** مثلا ، دراسة للجنسينية أو لنبالة المسوح ، إلخ .

وما دام الأمر كذلك ، فمن المهم أن نميز تمييزا دقيقا بين التفسير والشرح ، من حيث طبيعتهما ومن حيث نتائجهما ، ذلك على الرغم من أنه لا يمكن ، أثناء ممارسة البحث ، فصل التفسير المتأصل عن الشرح بواسطة البنية المحيطة ، كما أنه لا يمكن أن يتم أى تقدم فى أى من المجالين (التفسير والشرح) إلا بمراوحة مستمرة بينهما . وبالمثل ، فمن المهم أن لا تفارق أذهاننا حقيقة مؤداها أن التفسير متأصل دائما فى النصوص التى ندرسها (بينما الشرح خارجى دائما بالنسبة لهذه النصوص) . وكذلك علينا أن نعى أن كل شىء يوضع على مستوى علاقة النص بالحقائق الخارجة عنه ـ سواء كانت هذه الحقائق متصلة بمجموعة اجتماعية ، أو متصلة بسيكولوجية المؤلف ، أو حتى بكلفة الشمس ـ له خاصية شارحة لا يمكن الحكم عليها بعيدا عن النص[5] إلا من هذا الموقف .

ولكن ، مع أن هذا المبدأ سهل الاحترام فيما يبدو ، إلا أن الأهواء المستعصية ساعدت ، دائما ، على انتهاكه فى التطبيق . ولقد كشف لنا اتصالنا بالمتخصصين فى الدراسات الأدبية مدى الصعوبة فى تبنيهم اتجاها ، يمكِّنهم من النظر إلى النص الذى يدرسونه على نحو مقارب لاتجاه عالم الفيزياء أو الكيمياء ، عندما يسجل نتائج تجربة من

تجاربه . ويمكن أن نذكر بعض الأمثلة العشوائية التى توضح ذلك . لقد ذهب متخصص فى التاريخ الأدبى يوما ، إلى أن هيكتور ، لا يمكن أن يتحدث فى مسرحية اندروماك لأنه ميت ، وأن ما نسمعه فى مسرحية راسين ، إنما هو وهم امرأة يتقاذفها موقف بالغ اليأس والغرابة ، فيصل بها إلى أقصى درجات الاهتياج . وليس هناك شىء من هذا القبيل ، للأسف ، فى نص مسرحية راسين ، فنحن لا نعلم من النص سوى أن هيكتور ـ هيكتور الميت ـ يتحدث فى مناسبتين .

وفى مرة ثانية ، ذهب مؤرخ آخر للأدب إلى استحالة زواج دون چوان مرة كل شهر ، وذلك للاستحالة العملية لمثل هذا الزواج ، حتى فى القرن السابع عشر ، وإذن فليس أمامنا سوى أن نشرح هذا الخبر الجازم فى مسرحية موليير على أنه مجاز أو سخرية . ولكننا إذا تقبلنا هذا الشرح لكان من السهل أن نجعل النص يقول أى شىء نوده ، حتى إن كان هذا الذى نوده عكس ما يقرره النص مباشرة .(٦)

ترى ماذا يمكن أن يقال عن عالم فيزياء ينكر نتائج تجربة من تجاربه ، ويستبدل بها نتائج أخرى ترضيه أكثر ، لا لشىء إلا لأن النتائج الأولى لا تسعد مزاجه ؟!

أما المثال الأخير ، فقد حدث فى إحدى مناقشات حلقة **ريمون Rayaumon** الدراسية (عام ١٩٦٥) ، حيث كان عسيرا علينا كل العسر أن نقنع أنصار التفسيرات التى تعتمد على التحليل النفسى بحقيقة أولية ، مؤداها أن المرء لا يمكن أن يتحدث عن مادون الوعى لأورست أو عن رغبة أوديب فى الزواج من أمه ، بغض النظر عن رأينا فى هذا النوع من الشرح ، مادام أورست وأوديب ليسا بشرا أحياء بل نصوصاً ، كما أن الإنسان ليس من حقه أن يضيف أى شىء ، مهما كان ، إلى نص لا يقدم أى اشارة إلى مادون الوعى أو إلى سفاح القربى .

إن المبدأ الشارح لا يوجد ، مهما كانت جدية الشرح فى التحليل النفسى ، إلا فى مادون الوعى عند سوفكليس أو أيسخيلوس فحسب ، أى أنه لا يوجد فى مادون وعى الشخصية الأدبية ، فالشخصية الأدبية لا توجد إلا فيما تقرره بوضوح فحسب . ومن الملاحظ ، على مستوى الشرح ، أن المتخصصين فى الأدب يتيهون تيها مؤسفا بمكانة الشرح السيكولوجى ، بغض النظر عن فاعلية هذا الشرح أو نتائجه ، وذلك لأنهم يفترضون أن هذا الشرح أكثر فائدة ، مع أن الاتجاه العلمى الحقيقى لا يمكن أن يتشكل إلا بأن نختبر ، بطريقة نزيهة قدر الإمكان ، كل الشروح المطروحة ، حتى تلك التى تبدو عبثية (وهذا هو السبب فى ذكرى كلفة الشمس منذ قليل ، مع أنها لا تنطوى على شرح لشىء) وأن يعتمد اختيارنا للشرح ، كل الاعتماد ، على النتائج التى يفضى إليها ، وبالتالى على مدى تقبل النص ذاته لهذا الشرح .

إن عالم الاجتماع الأدبى يبدأ من نص ، هو بمثابة كتلة من مادة إمبريقية شبيهة ، من هذه الزاوية ، بالمادة التى يواجهها أى باحث آخر فى علم الاجتماع . ومن هنا فإن عليه أن يعالج أولا ، مشكلة التحقق من المدى الذى تُؤسِّسُ به معطياتُ هذه المادة موضوعا دالا ، أى بنية ، يمكن أن يؤدى البحث الإيجابى فيها إلى نتائج مثمرة .

ويمكن أن نضيف إلى ذلك ، أن عالم اجتماع الأدب والفن ، عندما يواجه هذه المشكلة ، يجد نفسه فى موقف ينطوى على ميزة ، قد لا يجدها الباحثون فى مجالات أخرى من علم الاجتماع . ذلك لأنه من الممكن أن نفترض أن الأعمال الأدبية التى تواصل بقاؤها بعد حيلها تؤسس ، فى أغلب الحالات ، هذه البنية الدالة(٧) . فى حين أنه ليس من المحتمل أن يؤدى تحليل الوعى اليومى ، أو حتى النظريات الاجتماعية المعاصرة ، بالضرورة ، إلى الكشف عن موضوع دال ، فليس من المتيقن ، مثلا ، أن تؤدى دراسة أشياء من قبيل «فضيحة» أو «ديكتاتورية» أو «عادات مطبخية» الخ إلى تأسيس موضوعات دالة .

وأيا كان الأمر ، فإن عالم الاجتماع الأدبى ، شأنه شأن أى عالم اجتماع آخر يجب أن يتقين من هذه الحقيقة ، فلا يفترض اهتبالا أن هذا العمل الأدبى أو ذلك ، أو أن هذه المجموعة من الأعمال الأدبية أو تلك ، تؤسس بنية موحدة .

ولا تختلف عملية البحث ، من هذه الزاوية ، عن أى عملية أخرى للبحث فى فروع العلوم الانسانية . إذ يجب على الباحث ، فى الجميع ، أن يصل إلى نمط ، أو نموذج ، يتألف من عدد محدود من العناصر والعلاقات ، يتمكن به هذا الباحث من تفسير الأغلبية الساحقة من المادة الامبريقية التى يتألف منها الموضوع المدروس نفسه .

يضاف إلى ذلك أن متطلبات عالم الاجتماع الأدبى قد تكون أعظم من متطلبات أقرانه فى علم الاجتماع ، وذلك بسبب ما يتميز به الموقف فى دراسة الخلق الثقافى عن غيره . وليس من الإفراط*، والأمر كذلك ، أن ننشد نموذجا يفسر ثلاثة أرباع أو أربعة أخماس النص ، فهناك عدد من الدراسات يبدو أنها تحققُ ، فعلا ، هذا المطلب . وأنا أستخدم كلمة «يبدو» فى هذا السياق ، لأننا لا نستطيع بسبب عدم كفاية الأدرات ، أن نراجع الاعمال فقرة فقرة ، أو عبارة عبارة ، مع أن هذه المراجعة لا تمثل أى صعوبة من الناحية المنهجية(٨) .

ويحدث ، غالبا ، فى علم الاجتماع العام ، بل بشكل أكثر فى علم الاجتماع الأدبى ، أن يُشْغَل الباحث بعدد من الأعمال ، فينتهى الأمر به إلى استبعاد جانب من المادة الامبريقية ، كانت تمثل جانبا من موضوع الدراسة فى أول الأمر ، كما يحدث أن يضيف الباحث من ناحية ثانية . مادة أخرى لم يفكر فيها فى أول البحث .

ويمكن أن أقدم مجرد مثال على ذلك . إذ أذكر أننى عندما بدأت دراستى الاجتماعية لأعمال **بسكال** انتهيت ، سريعا ، إلى فصل «**الأقاليم** **Les Provinciales**» عن «**الأفكار** **Les Pensées**» على أساس أن كلا العملين يرتبط برؤية مختلفة للعالم ، وبالتالى بنموذج معرفى مختلف ، يستند إلى أساس اجتماعى مغاير . وأعنى بذلك رؤية الجنسينية المعتدلة والجنسينية شبه الديكارتية ، التى كان **أرنو Arnould** و**نيكول** خير من يمثلانها ، فى مقابل رؤية الجنسينية المتشددة (المتطرفة) التى لم تكن معروفة حتى ذلك الوقت ، والتى كان على أن أسعى لأجدها فى

شخص ممثلها اللاهوتى بارسوس رئيس دير سان سيران ، فضلا عن آخرين ، كان من بينهم سنجلان موجه بسكال ولانسلوت أحد أساتذة راسين ، وفوق ذلك كله **الأم الانجيلية Mother Angleique**(٩) . ولقد قادنى كشف البنية التراجيدية التى ميّزت أفكار بارسوس وبسكال إلى أن اعالج فى دراستى أربعا من مسرحيات راسين الأساسية ، هى أندروماك ، وبريتانيكوس ، وبيرنيس ، وفيدرا . وكان ذلك بمثابة نتيجة مفاجئة على نحو خاص . ذلك لأن المؤرخين الذين حاولوا اكتشاف العلاقات بين بور ـ رويال وأعمال راسين ضللتهم ، حتى ذلك الوقت ، الأعراض الزائفة ، فبحثوا عن هذه العلاقات على مستوى مضمون المسرحيات ، مركزين كل التركيز على المسرحيات المسيحية (مثل أستير ، وآثالى ) وليس المسرحيات الوثنية التى لا ترتبط مقولاتها البنيوية ارتباطا حادا ببنية فكر جماعة الجنسينية المتشددة .

إن نجاح هذه الخطوة الأولى من البحث ، فضلا عن اتساق نموذجها المتلاحم ، يؤكده على المستوى النظرى ، حقيقة أن النموذج المكتشف يفسر النص كله من الناحية العملية . أما على المستوى التطبيق فهناك معيار آخر يساعد المرء على التيقن من أنه يسير فى الطريق الصحيح . ولا يتصل هذا المعيار بطبيعة قانون خاص ، بل بحقيقة مؤداها أن تفاصيل معينة فى النص ، لم تجذب انتباه الباحثين قبل ذلك بأى حال ، قد أصبحت مهمة ودالة على نحو مفاجىء .

ويمكن أن نضيف ، هنا ، ثلاثة أمثلة توضح ذلك :

لقد حدد قانون الاحتمال ، فى وقت من الأوقات ، أساسا عاما لتقبل ما صنعه راسين ، عندما جعل رجلا ميتا يتكلم فى مسرحية أندروماك . ولكن كيف يمكن تفسير التنافر البين فى هذا الأمر ؟ يكفى أن نوجد نمط الرؤية الذى يحكم فكر الجنسينية المتشددة ، لنرى أن صمت الله ، فى ذلك الكون . كون الله مجرد مشاهد للعالم ، إنما هو أمر يلزمه عدم وجود أى حسم على المستوى الدنيوى ، بحيث لا يمكن حماية الاخلاص للقيم أو دعم امكانية الحياة المتسقة فى العالم ، بل تحبط أى محاولة فى هذا الاتجاه بمطالب آلهية غير مدركة أو معروفة عمليا (وهى متطلبات تتجلى فى شكل متعارض فى الغالب) . ويُنْتِجُ تَحَوّلُ هذا المفهوم الدينى إلى المستوى الدنيوى فى مسرح **راسين** شخصيتين خرساويتين ، أو قوتين خرساوتين ، تجسدان المتطلبات المتعارضة : بين **هيكتور** الذى ينشد الاخلاص **واستيناكس** الذى ينشد حماية اندروماك ، وبين حب جونى لبريتانيكس ، مما يفرض عليها أن تحميه ، وطهارتها التى تفرض عليها عدم التنازل فى مواجهة نيرون . وبين الرومان والحب فى بيرينيس ، وأخيرا بين الشمس وفينوس [ الزهرة ] فى فيدرا .

وعلى الرغم من أن خرس هاتين القوتين ، أو هذين الكائنين ، فى المسرحيات التى تجسد المتطلبات المطلقة ، لا ينفصل عن غياب أى حل على المستوى الدنيوى ، فمن الواضح أنه فى اللحظة التى تجد فيها اندروماك حلا يمكن لها معه أن تتزوج ببروس وتنتحر قبل اكمال الزواج ، فتحمى استيناكس وتحمى اخلاصها فى آن ، يؤدى خرس هيكتور واستيناكس إلى الاستحالة البالغة ، التى تجعل الميت يتكلم ، ويحدد إمكانية التغلب على التعارض .

ونأخذ مثالنا الثانى من المشهد المشهور ، مشهد اللجوء إلى السحر فى فاوست **لجوته** ، حيث يتوجه فاوست بالخطاب إلى روح الكون Macrocosm وروح الأرض ، اللتين تنسجمان مع فلسفة سبينوزا وهيجل ، إن إجابة الروح الثانية تلخص جوهر المسرحية ، بل تلخص ، وبخاصة فى جزئها الثانى ، التعارض بين فلسفة الاستنارة ، بمثلها الأعلى المرتبط بالمعرفة والفهم ، من ناحية ، والفلسفة الجدلية التى تتركز فى الفعل من ناحية أخرى . وعندما تجيب روح الأرض قائلة لفاوست : «**انك لا تشبهنى بل تشبه الروح التى تفهمها**» ، فإن الإجابة لا تعنى رفضاً فحسب ، بل تعنى تبريرا للرفض . ذلك لأن فاوست لا يزال على مستوى «**الفهم**» ، أى أنه لا يزال على مستوى روح الكون ، تلك الروح التى يريد أن يتجاوزها . ومن ثم فإنه لن يستطيع التلاقى مع روح الأرض إلا عندما تحين اللحظة التى يكتشف فيها الصيغة الحقة لبشارة القديس جون ، عندما قال : «فى البدء كان الفعل» وعندما يتقبل فاوست ، بالتالى ، ميثاق ميفستوفليس .

ويشبه ذلك ما نجده فى رواية **سارتر** «الغثيان» La Nausee حيث نقابل شخصية تثقف نفسها بنفسها ـ وتمثل روح الاستنارة أيضا ـ فتقرأ الكتب ، تبعا لترتيبها فى فهارس المكتبة . ويقصد سارتر بهذه الشخصية ـ واعيا أو غير واع ـ إلى السخرية من إحدى الأفكار الأساسية فى عصر النهضة ، وهى فكرة أن المعرفة يمكن أن تكتسب عن طريق المعاجم التى تترتب فيها الموضوعات ترتيبا أبجديا . (وحسبنا أن نفكر فى معجم بايل Bayle أو المعجم الفلسفى لفولتير وفوق ذلك كله الانسيكلوبيديا . )

إن الباحث يتجه إلى الشرح بمجرد أن يتقدم فى بحثه ويصل ، قدر طاقته ، إلى التلاحم الداخلى للعمل ونموذجه البنيوى .

وما دمنا قد وصلنا إلى هذه النقطة فإن علينا أن نستوفى نقطة أخرى تتصل بموضوع مررنا عليه . لقد قلنا إنه لا يوجد فارق جذرى فى علاقة التفسير بالشرح فى مجرى عملية البحث والكيفية التى تتجلى بها هذه العلاقة عند نهاية البحث نفسه . إن كلا من التفسير والشرح يتدعم بالآخر ، خلال عملية البحث ، مما يجعل الباحث يتنقل بينهما باستمرار . أما عندما ينتهى البحث ، ويشرع الباحث فى تقديم نتائجه ، فإن عليه أن يفصل بين فرضياته التفسيرية المتأصلة فى العمل وبين فرضياته الشارحة التى تتجاوز التفسير .





وما دمنا نهدف إلى أن نؤكد التمييز (غير الجذرى) بين العمليتين ، فإن علينا أن نطور مقولتنا الحالية ، على أساس من افتراض خيالى لتفسير ، يصل إلى نقطة بالغة التقدم ، بواسطة تحليل متأصل يتوجه ، بالتالى ، نحو الشرح .

إن النظر إلى الشرح يعنى النظر إلى حقيقة خارجة عن العمل ، أى حقيقة تمثل علاقة ببنية العمل . وقد تكون هذه العلاقة علاقة تنوع ملازم (ونادرا ما يحدث ذلك فى حالة علم الاجتماع الأدبى) أو تكون ، كما هو الغالب ، علاقة تماثل ، أو مجرد علاقة وظيفية ، مما يعنى وجود بنية تؤدى وظيفة (بالمعنى الذى تستخدم به هذه الكلمات فى علوم الحياة أو علوم الانسان .)

ومن المستحيل أن نحدد ، ابتداء ، الحقائق الخارجية التى تستطيع أن تحقق هذه الوظيفة الشارحة للعمل بشكل يتوافق مع ملامحه . إن مؤرخى الأدب ونقاده يعتمدون ، أساسا حتى الآن ، عندما يهتمون بالشرح ، على السيكولوجية الفردية للمؤلف ، مثلما يعتمدون على نحو أقل ، وإن كان أكثر حداثة ، على بنية فكرية لمجموعة اجتماعية محددة . وليس من الضرورى أن نتامل أى فرضيات أخرى للشرح ، حتى وان كنا لا نملك الحق فى أى استبعاد قبلى لهذه الفرضيات الأخرى .

أما فيما يتصل بالشروح السيكولوجية فإن المرء ينتهى ، بمجرد أن يتأملها ببعض الجدية إلى عدد من الاعتراضات الساحقة . أول هذه الاعتراضات ، وأقلها أهمية ، أننا لا نعرف إلا أقل القليل عن سيكولوجية الكاتب الذى لا ندرى عنه شيئا فى الحقيقة . والذى توفى لسنوات عديدة فى أغلب الحالات . ومن هنا تبدو الأغلبية الساحقة لهذه الشروح السيكولوجية المزعومة ، قلّت أو كثرت ، وكأنها توليفات وهمية ذكية ، لعلم نفس خيالى ، ينهض فى أغلب الحالات على شاهد مكتوب ، أو على العمل نفسه . وليس هذا من قبيل السير فى دائرة بل السير فى حلقة مفرغة ، لأن علم النفس الشارح لا يفعل شيئا ، أكثر من اعادة نثر العمل الأدبى الذى يدعى شرحه .

وهناك اعتراض آخر أكثر جدية يثار فى وجه الشروح السيكولوجية ، ويتصل هذا الاعتراض بحقيقة أن هذه الشروح لم تفلح ، فيما نعلم ، فى الابانة عن أى قدر بارز من النص بل أبانت ، فحسب ، عن بعض العناصر الجزئية ، أو القليل الأقل من الملامح العامة . وكما قلنا من قبل فإن أى شرح لا يفسر إلا من ٥٠٪ الى ٦٠٪ من النص لا ينطوى على أهمية علمية اساسية ، ذلك لأنه من الممكن ، دائما ، أن نبنى عديدا من الشروح تفسر مثل هذا القدر من النص ، وإن لم يكن ، عادة ، نفس الجزء . وإذا عُدَّتْ أمثالُ هذه النتائج مرضية ، فمن الممكن أن نختلق ، فى أى لحظة ، شخصية صوفية فى بسكال أو ديكارتية أو تومائية ، نسبة الى القديس توما ، كما يمكن أن نتحدث عن كورنىّ فى راسين ، بل نجعل من موليير وجوديا ، الخ . ويصبح المبدأ الذى يحكم اختيارنا لشرح دون آخر مرتبطا بالذكاء اللماح أو مهارة الناقد ، دون أن يكون متصلا بالعلم بأى حال .

أما الاعتراض الأخير الذى يثار ضد هذه الضروح السيكولوجية فهو أكثر الاعتراضات أهمية . ويتصل هذا الاعتراض بحقيقة مؤداها أن هذه الشروح ، وإن أبانت عن جوانب بعينها ، أو عن ملامح نوعية فى العمل ، إلا أن هذه الجوانب وتلك الملامح ليست أدبية فى حالة الأدب ، وليست جمالية فى حالة الفن ، وليست فلسفية فى حالة الفلسفة . ولن ينجح أى شرح يقوم على التحليل النفسى ، مهما كان حظه من النجاح ، فى أن يخبرنا عن الخاصية النوعية التى تجعل عملا أدبيا أو لوحة من اللوحات تختلف عن عمل أو لوحة ينتجها مجنون . بل إن التحليل النفسى يشرح نتاج المجنون بنفس الدرجة التى يشرح بها نتاج الفنان ، وربما أفضل ، بمساعدة عمليات مماثلة .

وينبع هذا الموقف ، ابتداء ، فيما نظن ، من حقيقة أن العمل ، رغم أنه تعبير عن بنية فردية وبنية اجتماعية فى آن ، يُعالجُ فى التحليل النفسى باعتباره تعبيراً فرديا فحسب . أى أنه يعالج على أنه :

**( أ ) إشباع مُصَعَّد لرغبة فى امتلاك موضوع (انظر التحليل الفرويدى للالهام) .**

**(ب) ونتاج لعدد بعينه من تنظيمات Montages روحية فردية .**

**(جـ) وتمثيل أمين أو مشوه لعدد بعينه من الحقائق المكتسبة أو التجارب المعاشة .**

وليس فى ذلك كله أى شىء يؤسس دلالة أدبية أو جمالية أوفلسفية . باختصار ليس فيه ما يؤسس أى دلالة ثقافية .

إن دلالة العمل ، إذا أردنا أن نظل فى مجال الأدب ، لا تكمن فى هذه القصة أو تلك ، ذلك لأن نفس الاحداث قد تقص فى «الأورستيا» **لأيسخيلوس** أو «إليكترا» **لجيرودو** أو «الذباب» **لسارتر** ، ومع ذلك فمن الواضح ، تماما ، أن هذه الاعمال الثلاثة لا يربط بينها عنصر أساسى مشترك . وبالمثل فإن دلالة العمل لا تكمن فى سيكولوجية هذه الشخصية أو تلك ، كما تكمن فى أى خاصية أسلوبية يمكن أن تتكرر . إن دلالة العمل ، طالما ظل العمل أدبا ، تنطوى دائما ، على نفس الخاصية ، وهى أنها عالم متلاحم ، تحدث داخله أحداث ، وتستقر داخله سيكولوجية الشخصيات ، وتتناغم ، فى داخل تعبيره المتلاحم ، حركة أسلوبية ذاتية للأديب . أما ما يميز العمل الأدبى ، تحديدا ، عن كتابة المجنون فهو أن المجنون يتحدث عن رغباته فحسب ، وليس عن عالم ينطوى على قوانين ومشكلات .

وعلى العكس من مدرسة التحليل النفسى تنهض مدرسة لوكاش فى الشرح . ومن الحق أن هذه المدرسة ، رغم قلة انجازها حتى الآن ، تطرح المشكلة على نحو صحيح ، فتواجه العمل باعتباره بنية متحدة لقوانين تحكم عالمه ، وتحكم الصلة بينه ، كعالم مبنى ، وبين الشكل الذى يعَبّر به عن هذا العالم . أيضا ، أن تحليلات هذه المدرسة ، عندما تنجح ، تفسر أكبر قدر من العمل الأدبى ، فتصل إلى بنائه الكلى فى الغالب ومن الحق أخيرا ، أنها لا تبرز ، فحسب ، أهمية العناصر التى فَرَّتْ دلالتها تماما من أيدى النقاد ، وذلك بتأسيسها لروابط بين هذه العناصر وبقية النص ، بل تبرز ، أيضا ، العلاقات المهمة غير المدركة ، بين الحقائق المدروسة وظواهر متعددة أخرى ، لم

يفكر فيها النقاد ولا مؤرخو الأدب قبل هذه المدرسة . وهنا ، مرة أخرى ، علينا أن نرضى أنفسنا بأمثلة قليلة .

لقد عُرفَ ، دائما ، أن **بسكال** ، ارتد إلى العلم والعالم فى نهاية حياته ، بل إنه نظّم مسابقة عامة حول مشكلة الروليت ، كما حاول تنظيم وسائل المواصلات العامة . ومع ذلك لم يحاول أحد تأسيس أى علاقة ، بين هذه السلوك الفردى وكتابة «الافكار» ، وبخاصة ذلك الجزء المركزى من الكتاب الذى يدور حول المراهنة فى الاعتقاد بالله . ولا تتأسس هذه العلاقة ، فى تفسيرنا ، إلا عندما نربط صمت الله والتيقن من وجوده فى فكر الجنسينية بالوضع الخاص لنبالة المسوح فى فرنسا بعد الحروب الدينية ، مثلما نربطه باستحالة العثور على حل دنيوى مقنع للمشكلات التى واجهها هذا الفكر . إن هذا الربط هو الذى يمكننا من التعرف على الصلة بين أكثر أشكال هذا الفكر تشددا ، ذلك الشكل الذى عبر عن عدم اليقين تعبيرا جذريا تماما ، عندما وسّع الشك فى الإرادة الالهية إلى الشك فى الألوهية نفسها ، وبين قيام رفض العالم على أساس من العزلة الداخلية فيه ، لا العزلة الخارجية عنه ، مما أعطى للعالم صفة دنيوية .(١٠)

وبالمثل فإننا ، بمجرد أن نؤسس علاقة بين تكوين الجنسينية فى جماعة المسوح وبين التغير فى سياسة الملكية وولادة الحكم المطلق ، يمكن أن نظهر أن التحول من ارستقراطية الهوجونو إلى الكاثوليكية لم يكن سوى وجه آخر لنفس العملة ، وشكل مؤسس لنفس العملية .

وهناك مثال أخير يرتبط ارتباطا كاملا بمشكلة الشكل الأدبى . ويكفى ، مثلا أن نقرأ مسرحية «دون جوان» **لموليير** حتى نرى أن لها بنية تختلف عن بنية مسرحياته العظيمة الأخرى . إذ على الرغم من أن أورجون (تارتوف) **وإلسست** (عدو البشر) **وأرنولف** (مدرسة النساء) وأرباجون (البخيل) يواجهون بعالم شامل من العلاقات الانسانية المتداخلة للمجتمع ، كما يواجهون ـ فى حالة **أورجون** ، **وإلسست** ، **وأرنولف** ـ بشخصية تعبر عن إحساس طيب بالقيم التى تحكم عالم المسرحية (**كليانت** ، **وفيلانت** ، **وكريزال**) فليس هناك شىء من هذا القبيل فى دون جوان . إن **ساجناريل** ليست لديه سوى حكمة الخدم التى نراها تقريبا فى كل مسرحيات **موليير** الأخرى . ومن هنا فإن الديالوج فى دون جوان ليس ، فى الحقيقة سوى مونولوج ، تنتقد فيه شخصيات مختلفة لا يربطها رابط (ألفير ، والأب ، والشبح) سلوك دون جوان ، كما تخبره بأن الأمر سينقلب به إلى مواجهة سخط إلهى لا قبل له بمواجهته . يضاف إلى ذلك أن المسرحية تنطوى على شىء مستحيل ، وهو الجزم أن دون جوان يتزوج كل شهر مرة وهذا أمر بعيد عن واقع الحياة فى ذلك العصر . ومن اليسير أن يُعلل الشرح الاجتماعى كل هذه الخصائص فى المسرحية . لقد كتبت مسرحيات موليير من وجهة نظر «نبالة البلاط» ولذلك فان مسرحيات الشخصية ليست أوصافا مجردة ، أو تحليلات نفسية ، وإنما هى أهاجٍ لمجموعات اجتماعية ، تتركز صورتها فى سجية من السجايا ، أو خاصية لشخصية من الشخصيات ، وهى تهدف إلى هجاء البرجوازى الذى يعشق النقود ، دون أن يفكر ، لحظة ، أنها ما صنعت إلا للإنفاق ، والذى يجب أن يمارس سلطاته فى الأسرة مثلما يجب أن يكون سيدا مهذبا . كما تهدف المسرحيات إلى هجاء المتعصب الدينى ، عضو معسكر سان ساكريمو ، الذى يقتحم حياة الآخرين ، ويقاوم التحرر الاخلاقى للبلاط ، كما تهاجم رجل الجنسينية الذى يستحق الاحترام ، قطعا ، لكنه يبالغ فى تزمته ، ويرفض أدنى التنازلات وأهونها .

ويستطيع **موليير**، إزاء كل هذه الأنماط الاجتماعية ، أن يستحضر الواقع الاجتماعى ، كما يراه ، ويستحضر اتجاهه الأخلاقى ـ التحرر ، والأبيقورية ـ الذى يتمثل فى تحرر المرأة والاستعداد للمساومة والاحساس بالتناسب فى كل شئ . أما فى حالة دون جوان فإننا ، على العكس من ذلك كله ، لا نواجه مشكلة مجموعة اجتماعية مخالفة ، وإنما نواجه مشكلة الأفراد الذين يبالغون ، داخل نفس المجموعة التى يصورها موليير ، فلا يظهرون أى احساس بالتناسب . ومن المستحيل ، والأمر كذلك ، أن نضع فى مواجهة دون جوان ، أى اتجاه اخلاقى مختلف عن اتجاه موليير . إن كل ما يمكن أن يقال لدون جوان هو أنه على حق فيما يفعل ، بشرط أن لا يشتط أو يسرف على نفسه أو غيره . يضاف إلى ذلك أن دون جوان شخصية ايجابية فى إطار دائرة الاتجاه الأخلاقى للبلاط ، ذلك الاتجاه الذى يحبذ المضى فى التطرف المعتدل للشجاعة والجسارة . ولذلك فإن من حق دون جوان أن يعطى صدقة لشحاذ ولكن دون مسلك مشين . وليس من الضرورى ، اطلاقا ، أن يدفع ديونه ولكن عليه أن لا يبالغ فى استغفال المونسينيور ديمانش . (هنا ، مرة أخرى ، لا يصبح اتجاه دون جوان اتجاها مقيتا فى حقيقة الأمر .) وأخيرا ، يوضح موليير أن دون جوان على حق فيما يفعل ، من زاوية الموضوع الرئيسى للخلاف حول الاتجاه الأخلاقى للانسان المتحرر ، ولكنه ، فى هذا أيضا ، يتجاوز الحدود . أما مبالغة دون جوان فى التهتك فانها تمضى إلى درجة الاعتداء على قروية لا تنسجم مع مكانته ، ولكن الادانة للتهتك لا تنطوى على تحديد واضح . ولم يكن **موليير** يستطيع القول أن دون جوان مخطىء فى اغواء امرأة كل شهر ، أو أن عليه أن يقنع باغواء امرأة كل شهرين أو ستة ، ولذلك فإنه انتهى إلى حل يعبر بالضبط عما كان عليه أن يقوله : إن دون جوان يتزوج ، وليس فى ذلك ما يعيب ، ولكنه ، للأسف ، يتزوج مرة كل شهر ، وفى ذلك إسراف حقيق !

ومادمنا قد تحدثنا فى هذا المقال ، بوجه خاص ، عن الفرق بين علم الاجتماع البنيوى للأدب من ناحية والشرح التقليدى الذى يقدمه التحليل النفسى ، أو يقدمه التاريخ الأدبى من ناحية أخرى ، فإننا نود ، الآن ، أن نخصص بعض الفقرات عن الصعوبات الإضافية التى تتميز بها البنيوية التوليدية عن البنيوية الشكلية من ناحية ، وعن التاريخ الإمبريقى غير الاجتماعى من ناحية أخرى .

**إن دائرة السلوك الإنسانى كلها (ونحن نستخدم المصطلح بأوسع معنى ممكن ، بحيث يشمل السلوك الفيزيقى والفكر والخيال ، الخ .) ذات خاصية بنيوية ، من منظور البنيوية التوليدية . أما البنيوية الشكلية فإنها ترى فى الأبنية مجرد قطاع أساسى من السلوك الإنسانى الشامل ، فتتجاهل ما يرتبط كل الارتباط بالموقف التاريخى المعطى ، أو بالمرحلة**

**المحددة لسيرة فرد ، مما ينتهي بها إلى نوع من الفصل بين الأبنية الشكلية والمحتوى الخاص للسلوك الانسانى . وعلى العكس من ذلك ، تطرح البنيوية التوليدية فرضية مهمة ، كمبدأ أساسي وهي أن التحليل البنيوى يجب أن يمضي أبعد من ذلك بالمعنى التاريخي والفردى ، ليؤسس عندما يغدو أكثر تقدما ، جوهر المنهج الايجابي فى التاريخ .**

ولكن عالم الاجتماع الذى يؤمن بالبنيوية التوليدية ، عندما يواجه المؤرخ الذى يعزو الأهمية الأولى للحقيقة الفردية فى طابعها الآنى ، لابد أن يواجه صعوبة هى عكس الصعوبة التى تفصله عن الباحث الشكلى ، وذلك لأن كلا من المؤرخ والباحث الشكلى يسلم ، رغم التعارض بينهما ، بنقطة أساسية ترتبط بالتنافر القائم بين التحليل البنيوى والتاريخ الملموس .

ومن الواضح أنه ليس للحقائق الآنية خاصية بنيوية . إنها ما يمكن أن يسمى ، فى لغة العلم ، بالخليط الذى يتكون من عدد لافت من **عمليات البناء وهدم البناء** Structuration and destructuration على نحو لا يمكن معه للعالم أن يدرسها على ما هى عليه ، أى فى شكلها المعطى . ومن المعروف أن التقدم اللافت للعلوم المنضبطة يرجع ، ضمن ما يرجع ، إلى امكانية خلق مواقف ، على المستوى التجريبى فى المعامل ، تستبدل بالخليط ، أى تستبدل بتفاعل العوامل الفاعلة التى تكونها حقائق الحياة اليومية ما يمكن أن يسمى المواقف الخالصة ، ومنها ، على سبيل المثال ، الموقف الذى تُثبت فيه كل العوامل باستثناء عامل واحد ، يترك كمتغير يدرس منه الحدث ، ولكن يستحيل ، للأسف ، أن نصنع مثل ذلك الموقف الخالص فى دراسة التاريخ . إن ما يتبدى من الظواهر ، هنا ، كما فى مجالات البحث الأخرى ، لا يتطابق تطابقا فوريا مع جوهر الظواهر (وإلا ما عاد للعلم فائدة كما قال ماركس يوما .) ولذلك فان المشكلة المنهجية الأساسية للعلوم الاجتماعية والتاريخية هى ، تحديدا ، مشكلة إيجاد تقنية ، يمكن عن طريقها الكشف عن العناصر الأساسية التى تتكون الحقيقة التجريبية من تفاعل عناصرها . إن كل مفاهيم البحث التاريخى الهامة (**مثل النهضة والرأسمالية والاقطاع ، وأيضا الجنسينية ، والمسيحية ، والماركسية ، الخ**) تنطوى على وضع منهجى مماثل . وما أسهل أن نظهر أنها لا تتطابق تطابقا صارما مع أى حقيقة إمبريقية متعينة . صحيح أن مناهج البنيوية التوليدية تمكننا ، هذه الأيام ، من تأسيس مفاهيم أكثر التصاقا بحقائق أقل شمولا ، ولكن هذه المناهج مازالت تنطوى على نفس الوضع المنهجى . وما دمنا لا نستطيع أن نمعن النظر طويلا ، هنا ، فى المفهوم الأساسى للوعى الممكن [١١] ، فلنقل ، على الأقل ، أن تَوَجُّه هذا الوعى صوب البحث المنهجى الملموس لا يمكن أن يصل إلى مدى الخليط الفردى (فى المعمل) ، وأن عليه أن يتوقف غير بعيد من الأبنية المتلاحمة التى تكوّن عناصره .

وربما كان علينا أن نقرر ، هنا ، الفرضية التى ترى أن الواقع نفسه يتكون من عمليات بناء ، تنطوى كل منها على هدم لعدد بعينه من الأبنية السابقة ، لتتكون منها أبنية جديدة . وهذا طبيعى لأن الواقع ليس جامدا بحال . إن هذا التحول ، فى الواقع الإمبريق ، من سيطرة أبنية أسبق إلى سيادة بنية جديدة هو ، تحديدا ، ما يشير إليه الفكر الجدلى على أنه «التحول من الكم إلى الكيف» .

وقد يبدو أكثر دقة ، والأمر كذلك ، أن نقول إن الواقع الاجتماعى والتاريخى ، فى أى لحظة من اللحظات ، إنما هو خليط بالغ التعقيد ، لا يتكون من أبنية فحسب ، بل من عمليات بناء وهدم لبناء . ولن تكتسب دراسة هذا الواقع أى طابع علمى ، مالم يأتى يوم توضح فيه هذه العمليات الأساسية ، بدرجة كافية من الانضباط .

وعند هذه النقطة ، تحديدا ، تكتسب الدراسة الاجتماعية لروائع الخلق الثقافى قيمة خاصة بالنسبة إلى علم الاجتماع العام . لقد أكدنا الملمح المميز لابداعات الخلق الثقافى فضلا عن ميزته فى المجال الشامل للحقائق الاجتماعية والتاريخية . إن هذا الملمح يكمن فى البناء البالغ التقدم لابداعات الخلق الثقافى ، كما يكمن فى قلة العناصر المتغايرة الخواص ، وضعف تأثيرها داخل هذا البناء . ويعنى ذلك أن ابداعات الخلق الثقافى أكثر يسرا فى الدراسة البنيوية من الواقع التاريخى الذى ينتجها ، والتى تشكّل هى جانبا منه . ويعنى ذلك ، أيضا ، أن هذه الابداعات تؤسس ، عندما توضع فى علاقة مع حقائق اجتماعية وتاريخية بعينها ، مؤشرات قيمة ، فيما يتعلق بالعناصر التى تتكون منها هذه الحقائق .

ويظهر ذلك مدى الأهمية البالغة لادماج دراسة هذه الابداعات فى مجال البحث الاجتماعى وفى مجال علم الاجتماع العام .[١٢] .

وهناك مشكلة مهمة أخرى فى البحث وهى **مشكلة التحقق** Verification ونود أن نذكر ، ونحن بصدد هذه المشكلة ، مشروعا يخامر أذهاننا منذ مدة ، ولكننا لم نتمكن من تنفيذه كاملا . ويرتبط المشروع بالتحول من شكل البحث الجزئى الفردى إلى شكل آخر ذى طابع جماعى أكثر منهجية . ولقد أثار فينا فكرة هذا المشروع العمل فى تحليل النصوص الأدبية ، عن طريق البطاقات المثقّبة ، ذلك العمل الذى ينطوى ، فى أغلب الحالات ، على طابع تحليلى ، يبدأ من العناصر المكوِّنة على أمل الوصول إلى دراسة شاملة عامة ، بدت لنا ، دوما ، ذات طبيعة إشكالية .

لقد دار النقاش طويلا بين الجدلية والوضعية منذ عهد بعيد ، واستمر فى العصر الحديث منذ أيام **بسكال وديكارت** . ويمكن أن نخرج من هذا النقاش بأنه إذا كان الكل أو البنية ، أو الكيان العضوى ، أو الجماعة الاجتماعية ، أو الكلية النسبية ، إذا كان هذا كله أعظم من مجموع الأجزاء ، فمن الوهم أن نفكر فى إمكانية فهم الأجزاء بالبدء من أى دراسة لعناصرها المكونة ، ايا كانت التقنية المستخدمة فى البحث . ومن الواضح ، كذلك ، أن المرء لا يمكن أن يكتفى بدراسة الكل متغافلا عن الأجزاء ، لأن الكل لا يوجد إلا باعتباره مجموع الأجزاء التى تصنعه ، ومجموع العلاقات التى تربط بين هذه الأجزاء .

وفى الحق ، إن البحث يأخذ عندنا ، دائما ، شكل المراوحة المستمرة بين الكل والأجزاء ، أى أنه يقوم على محاولة الباحث بناء نموذج ، يقارنه بالعناصر ، ثم ينقلب إلى الكل ليحدده ، ثم يعود مرة

أخرى إلى العناصر ، وهكذا دواليك ؛ حتى يأتى وقت يرى الباحث فيه أن النتيجة التى وصل إليها نتيجة مقنعة تستحق النشر ، أو يرى أن المضى فى نفس الطريق يتطلب جهدا لا يتناسب والنتائج الاضافية التى يأمل الحصول عليها . ونظن أنه من الممكن ، فى هذا السّياق ، أن نطرح عملية ، قد تكون أكثر تنظما وأكثر جماعية ، تتم فى مرحلة متوسطة من البحث . إذ يبدو لنا أنه يمكن للباحث ، عندما يبنى نموذجا ، يراه محققا لدرجة معينة من **الإمكان** **Probability** أن يراجع هذا النموذج ، مع فريق من المعاونين بمقارنة النموذج بكل العمل الذى يدرسه فقرةً فقرةً ، فى حالة النص النثرى ، وبيتاً بيتاً فى حالة القصيدة ، وقَوْلةً قَوْلةً فى حالة المسرحية ، وبذلك يحدد الباحث :

**( أ ) إلى أى مدى تندمج الوحدة المحلَّلة فى الفرضية الشاملة .**

**(ب) قائمة العناصر والعلاقات الجديدة التى لم تدخل فى النموذج الاستهلالى .**

**(جـ) درجة التردد ، فى داخل العمل ، للعناصر والعلاقات التى تدخل فى النموذج .**

إن مثل هذه المراجعة تمكّن الباحث بالتالى من :

**( أ ) أن يصحح مساره ، فيما يتصل بتفسير النص كله .**

**(ب) أن يعطى نتائجه بعداً ثالثا ، هو بعد التردد ، فى العمل المدروس لعناصر وعلاقات مختلفة تصنع النمط الشامل .**

ولما كنا غير قادرين على اجراء بحث من هذا النوع على مجال واسع فقد قررنا ، حديثا ، أن نقوم ببحث تجريبى أصغر ، كنوع من المَشْقِ للبحث الأوسع ، مع معاونينا فى بروكسل ، وذلك على «الزنوج» لجينيه ، وهو عمل يتصل بما خططنا له من فرضية واضحة[١٣] . وكان التقدم ، بالغ البطء ، بالطبع ، فدراسة نص بعينه مثل الزنوج تأخذ أكثر من سنة جامعية . ولكن نتائج تحليل الصفحات العشر الأولى كانت مفاجئة ، إذ أنها قد مكنتنا ، علاوة على مجرد التحقق ، من أن نتخذ الخطوات الأولى لمنهجنا فى حقل الشكل بأضيق معانى الكلمة ، حيث كنا نظن ، آسفين ، أن هذا الحقل مدخر لمتخصصين غير موجودين فى مجموعات عملنا .

**وأود أن أذكر أخيرا ، كى أختم هذا المقال التمهيدى ، أن توسيع آفاق البحث الذى فكرت فيه طويلا ، وإن لم استكشف كل جوانبه بعد ، انما هى أمر ممكن ، لو بدأنا من نقطة كتلك التى بدأت بها دراسة جوليا كريستيفا عن باختين**[١٣] :

صحيح إننى لم أذكر ، فى مقالى هذا ، أى شىء مباشر عن القيمة ، ولكن مقالى كله ينطوى على مفهوم ضمنى محدد عن القيمة الجمالية بعامة ، والقيمة الأدبية بخاصة ، ويرتبط هذا المفهوم بالأفكار التى تطورت فى علم الجمال الألمانى الكلاسيكى ، ابتداء من كنط ، ومرورا بهيجل وماركس ، وانتهاء بالأعمال الأولى لجورج لوكاش ، حيث تتحدد القيمة الجمالية باعتبارها تجاوزا لتوتر قائم ، بين قطب التنوع والوفرة الحسية من ناحية ، والوحدة التى تنتظم هذا التنوع فى كل متلاحم من ناحية أخرى . ومن هذه الزاوية تتحدد أهمية العمل الأدبى وقيمته تبعا لدرجة الفعالية التى يتم بها تجاوز هذا التوتر ، أى أن قيمة العمل تتصاعد بتصاعد وفرته الحسية وتنوع عالمه من ناحية ، وبانضباط هذا العالم ، من ناحية ثانية ، على نحو يؤسس وحدة بنيوية .

ومن الواضح ، والأمر كذلك ، أن أغلب عملنا ، وبالتالى عمل الباحثين الذين ألهمتهم كتابات **لوكاش** الاولى ، يتركز حول قطب واحد من قطبى هذا التوتر ، وأعنى عنصر الوحدة ، التى تأخذ فى الواقع الامبريقى ، شكل بنية تاريخية ، متلاحمة دالة ، يمكن أن تجد أساسها فى سلوك مجموعات اجتماعية متميزة . لقد توجهت أبحاث هذه المدرسة ، فى مجال علم الاجتماع الأدبى ، صوب الكشف فى المحل الأول ، عن أبنية متلاحمة موحدة ، تحكم العالم الشامل الذى يؤسس ، فى تصورنا ، دلالة كل عمل أدبى مهم . ولم تخطُ هذه الأبحاث إلا حديثا ، كما قلت من قبل ، خطواتها الاولى فى اتجاه الصلة البنيوية بين العالم وشكل التعبير عنه . أما قبل ذلك فقد كانت هذه المدرسة تنظر إلى القطب الثانى من التوتر ، أى التنوع والوفرة ، باعتباره مجرد جزئية من جزئيات مادة ، صيغت ، فى حالة العمل الأدبى ، من تنوع كائنات فردية حية ، تواجه مواقف بعينها ، أو صيغت من صورة فردية . وعلى أساس من هذه الصياغة يتم التمييز بين الأدب والفلسفة ، ذلك لأن الفلسفة تعبر عن نفس الرؤية للعالم ، ولكن بالمفاهيم العامة . (لا يوجد «موت» مجرد فى فيدرا أو «شر» مجرد فى فاوست لجوته ، بل موت شخصية متعينة هى فيدرا ، وخاصية فردية متعينة فى ميفستوفيليس . ولا توجد ، فى المقال ، خاصية فردية سواء فى بسكال ، أو هيجل ، «شر» و «موت» مجردين فحسب) .

لقد كنا نسلك دائما ، ونحن نتابع بحثنا فى علم الاجتماع الادبى ، كما لو كان وجود فيدرا وميفستوفيليس حقيقة مغايرة لحقائق العلم ، وكما لو كانت الشخصية الحية المتعينة الغنية لهاتين الشخصيتين ملمحا فرديا للخلق ثقافى ، يرتبط ، فى المحل الاول ، بموهبة الكاتب وسيكولوجيته .

إن أفكار **باختين** ، كما عرضتها **كريستيفا** ، فضلا عن الشكل الراديكالى الذى قدمت به **كريستيفا** هذه الأفكار ، عندما طورت مفاهيمها[١٥] ، تفتح مجالا جديدا شاملا ، يضاف إلى مجالات البحث الاجتماعى التطبيقى فى الخلق الادبى .

وكما نؤكد ، فى دراساتنا ، رؤية العالم على مستوى تلاحم العمل الأدبى ووحدته ، كذلك تفعل **كريستيفا**[١٦] بتشخيصها السليم لهذا البعد من البنية العقلية للعمل الأدبى ، من حيث اتصالها بفعل جماعى ، واتصالها بمعتقديه ونزعة قمع حادة ، وبذلك تؤكد ، أول ما تؤكد فى برنامج دراستها ، ما يرتبط بالتنوع ، وما يعارض الوحدة ، (فيما نوافقها عليه أيضا) كل ما ليس له بعد نقدى متزمت . ويبدو لنا ، الآن ، إن جوانب العمل الادبى التى كشفها باختين وكريستيفا تتوافق مع قطب الوفرة والتنوع فى المفهوم الكلاسيكى للقيمة الجمالية .

ويعنى ذلك ، فيما نرى ، أن كريستيفا تتبنى وضعا أحادى الجانب . عندما ترى الخلق الثقافى ، أساسا ، وان لم يكن على نحو حاد ، باعتباره وظيفة للتعارض والتنوع (أى وظيفة «**للديالوج**» الذى يعارض «**المونولوج**» إذا استخدمنا مصطلحاتها) . ولكن ما تصفه **كرستيفا** ، مع ذلك ، يمثل بعدا حقيقيا لكل عمل أدبى مهم . يضاف إلى ذلك أن تركيزها على الصلة القائمة بين رؤية العالم ، أو الفكر التصورى المتلاحم ، وبين الدوجماتية ، لا يلفت الانتباه ، ضمنا ، إلى الطابع الاجتماعى لهذه العناصر فحسب ، بل إلى ما ترفضه هذه العناصر وتنكره أو تدينه .

وعندما ندمج هذه التاملات فى الاعتبارات التى طورناها من قبل ننتهى إلى فكرة مؤداها أن كل الأعمال الأدبية تنطوى على وظيفة نقدية ، ذلك لأن هذه الأعمال تجسد الأوضاع التى تدينها ، من خلال عالم غنى متنوع من الشخصيات الفردية والمواقف المتنوعة ، وهو عالم ينظّمه تلاحم البنية ورؤية العالم على السواء ، كما أن هذه الاعمال تعبر عن كل ما يمكن أن يصاغ انسانيا لصالح الاتجاه والسلوك الذى تمثله .

ويعنى ذلك أن الأعمال الأدبية ، حتى وأن عبرت عن رؤية خاصة للعالم ، تنتهى ، لأسباب أدبية وجمالية ، إلى صياغة حدود هذه الرؤية ، وصياغة القيمة الانسانية التى يجب أن تضحى بها هذه الرؤية ، دفاعا عن نفسها .

ويترتب على ذلك أنه يمكن ، على مستوى التحليل الأدبى ، أن نمضى أبعد مما مضينا ، فنكشف عن العناصر المضادة ، التى يجب أن تتجاوزها الرؤية المبنية للعمل وتنظمها . وبعض هذه العناصر ذو طبيعة أونطولوجية ، وبخاصة الموت ، الذى يؤسس صعوبة مهمة ، بالنسبة إلى أى رؤية للعالم ، باعتباره محاولة تهدف إلى اعطاء معنى للحياة . وبعض هذه العناصر ذو طبيعة بيولوجية ، وبخاصة الشعور الجنسى Eroticism بكل مشكلات الكبت التى يدرسها التحليل النفسى .مع ولكن هناك ، أيضا ، وبنفس الدرجة من الأهمية ، عددا من عناصر الطبيعة التاريخية والاجتماعية . وذلك هو السبب فى أن علم الاجتماع يمكن أن يقدم ، فى هذه النقطة ، اسهاما مهما ، بأن يظهر لنا الأسباب التى تجعل كاتبا من الكتاب يختار ، فى موقف تاريخى محدد ، من بين عدد هائل من التجسدات الممكنة للأوضاع المضادة والاتجاهات التى يدينها ، عددا محدودا يشعر الكاتب بأهميته الخاصة .

**إن الرؤية التى تجسدها تراجيديا راسين تدين ، بطريقة جذرية ، ما اسميناهم الدمى Les fauves ممن تحكمهم الأهواء ، كما تدين المتوحشين Les pantis ممن يخطئون الحكم على الواقع . ويكفى أن نتذكر الى أى نقطة يتجسد الواقع ، فضلا عن القيمة الانسانية ، فى شخصيات مثل أورست ، وهيرميون ، وأجريبين ، أو نيرون . وبريتانكس ، وانتيخوس وهيبوليت ، اوتيسى فى تراجيديا راسين ، أو إلى أى مدى يعبر نص راسين ، بطريقة شاملة ، عن مطامح هذه الشخصيات وآلامها .**

**إن ذلك كله يحتاج إلى تحليل أدبى مفصل . وأياكان الأمر ، فإننا نرى أنه إذا كانت الأهواء والصراعات ، فى سبيل القوة السياسية ، تجد تعبيرا أدبيا أقوى ، فى مسرح راسين ، مما تجده الفضائل التى تبدو سلبية ، عاجزة عن التعامل مع الواقع أو فهمه ، فإن هذا الفرق فى كثافة التعبير الأدبى يستند إلى الحقائق الاجتماعية والروحية والعقلية للمجتمع الذى عاش فيه راسين ، كما يستند إلى واقع القوى الاجتماعية التى عارضتها الجنسينية .**

**ولقد شخّصنا ، من قبل ، واقع المجموعات الاجتماعية التى تتوافق معها ، فى مسرح موليير ، شخصيات مثل هرباجون وجورج داندن وتارتوف وإلسست ودون جوان (البرجوازية ومعسكر سان ساكريمو ، وعصبة المتزمتين ، والجنسينيون ، وارستقراطية البلاد المستسلمة للغلو) أو التى تستجيب لها ، فى فاوست لجوته ، شخصية مثل واجنر (فكر الاستنارة) .**

**وعند هذه النقطة نتوقف بدراستنا . ومن الواضح أن هذا الجزء الأخيرليس له من قيمة ، حتى الآن ، سوى أنه برنامج ، يعتمد تنفيذه على ما يمكن أن يُتخذ من إجراءات فى مستقبل تقدم البحث الاجتماعى فى دراسة الخلق الثقافى .**





## ● هوامش البحث

(١) اضطر ديكارت إلى أن يختزل القطة فيجعل منها آلة . أى أن يستبعدها كحقيقة متعينة . أما سارتر فلم يترك لها مكانا فى الوجود والعدم l'Etre le Néant حيث يميز — فحسب — ما بين الوعى فى ذاته En - Soi والوعى لذاته Pour - Soi

(٢) انظر لوسيان جولدمان «الاله الخفى» Le Dieu Caché (Paris: Gallimard. 1956)
و «العلوم الانسانية والفلسفة» Science Humaines et Philosophie (Paris: Gonthier, 1966)

و «أبحاث جدلية» Récherches Dialectique (Paris: Gallimard. 1959)

و «الذات والخلق الثقافى» Le Sujet de la Céation Culturelle
(Communication to the second calloque International de Sociologie de la littérature. 1965)

(٣) هذا هو السبب فى أن كتاب فرويد الشهير Traumdeutung ، نشر بالفرنسية تحت عنوان «شرح الأحلام» Explication de Rêves ولم يحدث إلا بعد سنوات عديدة أن أردك مجموعة من المحللين النفسيين أن كلمة Deutung تعنى «التفسير» وليس الشرح . والحق أن العنوان لم يثر أى مشكلة لأنه عنوان له سلامة العنوان الأصلى ، اذ يستحيل فى التحليل الفرويدى أن نفصل التفسير عن الشرح ، لأن كليهما يطبق على اللاوعى .

(٤) لقد قلت ، من قبل إن المشكلة أبسط فى حالة النصوص الأدبية ، بسبب ما تنطوى عليه من بناء متطور فى موضوعاتها التى تخضع للدرس ، وبسبب العدد المحدود من المعطيات (النص كله وليس سوى النص) ومن الممكن فى أغلب الحالات ، إن لم يكن فى النظرية ففى التطبيق ، أن نستبدل بهذا المعيار الكيفى معياراً كميا ، يستند إلى أكبر قدر كاف من النص .

(٥) أنا أؤكد هذه النقطة لأننى ، غالبا ، ما أجد المتخصصين فى الأدب ، عند مناقشتهم ، يزعمون انهم يرفضون الشرح ويقنعون بالتفسير ، فى حين أن أفكارهم ، فى الحقيقة ، أفكار شارحة مثل أفكارى ، وما كانوا يرفضونه هو الشرح الاجتماعى من أجل الشرح السيكولوجى الذى أصبح شرحا متضمنا لأنه شرح متقبل تقليديا .

والحق أن تفسير العمل ـ وذلك مبدأ له أهمية خاصة ـ يجب أن يشمل كل العمل على المحتوى الحرفى ، كما يجب أن يعتمد اختبار سلامته كل الاعتماد على الاتساق بين الجزء المفسر وبقية النص الذى يتكامل معه . أما الشرح فإن عليه أن يراعى تولد النص نفسه ، ويعتمد اختبار سلامته كل الاعتماد على امكانية تأسيس ارتباط صارم على الأقل ـ وعلاقة وظيفية دالة بقدر الامكان ـ بين تقدم رؤية العالم وتولد النص النابع منها من ناحية ، وبين هذه الرؤية وظواهر خارجية متعينة لها من ناحية أخرى .

وهناك نوعان من الوهم أكثر انتشاراً من غيرهما ، وأكثر خطرا على البحث ، ويتمثل أولهما فى توهم أن النص يمكن أن يكون معقولا ، أو مقبولا من فكر الناقد . ويتمثل الوهم الثانى فى السعى وراء شرح يوافق الأفكار العامة للناقد نفسه أو للمجموعة التى ينتمى اليها ويجسد أفكارها . وبصبح المطلوب فى كلا الحالين هو اتفاق الحقائق مع أفكار الباحث نفسها ، أما ما نفعله نحن فهو أن نوجد حلولا للصعاب والحقائق المفاجئة التى تتعارض تعارضا واضحا مع الأفكار التى نتقبلها .

(٦) وبالمثل يستشهد مؤلف رسالة جامعية شهيرة عن بسكال بما يقوله بسكال نفسه من «**أن الأشياء صادقة أو زائفة حسب وجهة النظر التى ينظر بها المرء إليها**» ، ثم يضيف ، كديكارتى طيب ، أن بسكال عبرّ عن نفسه بطريقة سيئة ، وأن ما كان يعنيه بسكال هو أن الاشياء تبدو صادقة أو زائفة حسب وجهة النظر التى ينظر بها المرء إليها .

(٧) تؤسس هذه الحقيقة نفسها الشرط المعرفى والاجتماعى النفسى لمثل هذا البقاء .

(٨) يمكن أن يضاف ـ فى هذا الإطار ـ أنه كان من الممكن ـ فى أول محاولة قمنا بها فى بروكسل ، وكانت تهتم بمسرحية «الزنوج» Les Nègres ـ أن نعلل من الصفحات الأولى الفرضية المتصلة ببنية العمل ، مثلما كان من الممكن تعليل سلسلة كاملة من العناصر الشكلية للنص .

(٩) تنشأ الصعوبة الأساسية التى تقدمها أغلب الدراسات عن بسكال من أن مؤلفى الأعمال المدروسة عندما يبدأون من شرح سيكولوجى ، سواء أكان مباشراً أو ضمنيا ، لا يتخيلون أن بسكال يمكنه ، فى أشهر قليلة وربما فى أسابيع قليلة ، أن يتحول من وضع فلسفى إلى وضع آخر مناقض ، بحيث يكون بسكال أول مفكر أوربى غربى يصوغ الوضع الجديد صياغة بالغة الدقة .

وهم يسلمون بوجود صلة واضحة بين الاقاليم Les provincialles والأفكار Les pensées ولكن مادام النصان لم يستجيبا إلى تفسير يوحد ما بينهما يضطر هؤلاء المؤلفون إلى استحضار كل أنواع المبررات (من مبالغات أسلوبية . ونصوص كتبت عن التهتك ، ونصوص معبرة عن فكر المتهتك وليس فكر بسكال ، الخ) ليشرحوا كيف أن بسكال قصد إلى أن يقول شيئا مختلفا تماما ـ أو على الأقل فكرّـ عما هو مكتوب بالفعل . أما نحن فنأخذ السبيل المخالف ونبدأ بأن نلاحظ الطبيعة المتلاحمة الدقيقة فى كل من العملين . كما نلاحظ أن كليهما على العكس من الآخر . ثم نطرح السؤال ، بعد ذلك ، عن الكيفية التى كان من الممكن بها لأى فرد ، مهما كانت عبقريته ، أن يعبر سريعا من وضع فكرى إلى وضع آخر ، مختلف تماما عن الأول بل مناقض له . من هنا اكتشفنا بارسوس Parcos والجنسينية المتطرفة ، وهو اكتشاف سلّط الضوء المباغت على المشكلة كلها .

والحق أن بسكال كان عليه ـ اثناء كتابته الاقاليم أن يواجه مدرسة لاهوتية وأخلاقية محكمة التفكير ، تتمتع بنفوذ عظيم فى دوائر الجنسينية . ولما كانت هذه المدرسة قد نقدته ورفضت النظرات التى تمسك بها ، فقد كان عليه أن يتأمل فى الأمر طويلا ، لمدة تربو على العام ، ليرى ما اذا كان هو أو نقاده المتطرفون على صواب .

وهكذا فإن القرار لصالح تغيير الوضع ظل ينضج على مهل فى ذهنه . وليس هناك شىء مفاجىء فى أن يتحول مفكر له قامة بسكال بعد فترة طويلة من التأمل فى الوضع الذى كان عليه ، ويتبنى موقف ناقديه بحيث يصوغ الموقف ـ بعد ذلك ـ صياغة أكثر جذرية وتلاحما مما فعله المنظرون الأساسيون الذين دافعوا عن هذا الوضع قبل أن يدافع هو نفسه عنه .

(١٠) إن هذه العودة إلى العلوم Sciences كانت سلوكا منطقيا ، ولكن الجنسينيين الآخرين الذين لم يسلموا بالمراهنة Pari لأنهم كانوا واثقين من وجود الله ، ومن هنا رويت تلك الخرافة الساذجة عن هجمة وجع الأسنان التى قادت إلى اكتشاف الروليت

(١١) انظر لوسيان جولدمان «الوعى الفعلى والوعى الممكن» Conscience Réelle et Conscience Possible

(Communication to the fourth World Sociology Congress. 1959)

و «العلوم الانسانية والفلسفة» Sciences Humaines et Philosophie (Paris: Conthier. 1966)

(١٢) بقدر ما تتجه الأعمال الأدبية العظيمة إلى ما هو أساسى فى الواقع الانسانى ، فى عصر من العصور فإن دراسة هذه الاعمال يمكن أن تزودنا بمؤشرات قيمة فيما يتصل بالبنية الاجتماعية النفسية للأحداث فى هذا العصر . وهكذا يمكن أن يكون موليير ـ فيما نرى ـ قد وضع يده على الجانب الأساسى من الواقع التاريخى ووصفه عندما كشف ، فى عصبة المتزمتين ، عن جهد تجميع البرجوازية لمقاومة التغيرات الاجتماعية والأخلاق الجديدة التى أحدثتها هذه التغيرات ، خصوصا فى البلاط حيث مواطن المحاكة القليلة بين اللوردات الكبار . ومن هنا تصبح محاولة ترتوف Tartuffe فى اغواء ـ أورجون Argon محاولة أساسية . ويصبح قرار دون جوان بالادعاء الكاذب والتظاهر بالطيبة والتزمت ، مجرد واحد من مبالغات وأكاذيب تقع على نفس المستوى الذى يقع فيه تهتكه ونزوعه المثير الشائن فى مشهد الشحاذ من المسرحية .

(١٣) انظر لوسيان جولدمان «مسرح جينيه ، دراسة اجتماعية» Le Théâtre de Genêt Essai d'Etude Socologique (Paris. Cahiers Renaud-Barrault, November 1966)

(١٤) نشرت فى Critique ، رقم ٢٣٩ . ويجب أن نوضح هنا ، أننا لا نوافق تماما على منظور كريستيفا Kristeva ولقد نميت الاعتبارات التى أقدمها ، هنا ، بعد قراءة دراستها[٣] ، دون أن أقع فى التطابق بعد معها .

(١٥) فيما يتصل بقسمة الأعمال الأدبية إلى أعمال حوارية dialogical وأعمال مناجاة monological تضيف كريستيفا حقيقة مؤداها أن الأعمال الادبية التى وصفها باختين Bakhtin باعتبارها أعمال منجاة تظل تحتوى ـ مادامت أدبا ـ على عنصر حوارى نقدى .

(١٦) لأننا لا نعرف الروسية ولسنا قادرين على قراءة أعمال باختين فمن الصعب علينا أن نميز بوضوح بين أفكار باختين الخاصة وتطوير كريستيفا لهذه الأفكار . ولهذا السبب نشير فى هذه المقالة الى منظور كريستيفا وباختين بينما نعزوه إلى كريستيفا



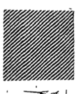


الدكتور عبده الراجحي

# علم اللغة والنقد الأدبي

## «علم الأسلوب»

منذ القديم والدرس اللغوى متصل بالنص الأدبى ، كان كذلك فى الشرق ، وكان كذلك فى الغرب . واللغويون المحدثون يأخذون على الدرس القديم ، أو ما يسمونه «النحو التقليدى» ، أنه يصدر أولا عن «المعنى» ، وأنه ينبنى على نصوص مختارة اختيارا دقيقا بحيث تمثل «المستوى العالى» من الاداء اللغوى .



والذى لا شك فيه عندنا أن الدرس اللغوى عند العرب صدر ـ فى نشأته ـ عن اتصال بالنصوص الفنية ، وبخاصة فى صورتها القرآنية ، وفى صورتها الشعرية ، ومن هنا كان الانتقاد الحديث الذى يُوجه إليه من أنه لا يمثل العربية ، وإنما يمثل جانبا معينا منها ؛ فى المستوى ، وفى الزمان ، وفى المكان .



على أننا نشير إلى أن العرب القدماء أفردوا درسا لغويا خاصا للتعليق على النصوص الأدبية كالذى قدمه «الفراء» فى «معانى القرآن» ، أو ما قدمه أصحاب الاحتجاج للقراءات «كحجة» أبى على الفارسى ، و«محتسب» ابن جنى ، أو ما قدموه من شرح لغوى للشعر كشرح «بانت سعاد» أو شرح ابن جنى لديوان المتنبى . ولكن هذه الأعمال كلها لم تكن تصدر عن نظرية واضحة أو منهج محدد ، وإنما هى ملاحظات لغوية جزئية يسوق إليها النص حسبما كان وينقلها الخالف عن السالف دون أن تقدم شيئا جديدا إلا أن يكون تطبيقا حيا لما تحتويه كتب النحو والصرف والبلاغة .

وحين بدأت النهضة اللغوية الحديثة فى الغرب فى القرن الماضى فيما يعرف بالفيلولوجيا philology ظلت الآصرة قوية بين البحث اللغوى والأدب ، لأن الفيلولوجيا لم تكن تنظر إلى اللغة على أنها غاية فى حد ذاتها ، وإنما هى وسيلة لفهم «الثقافة» ، ومن ثم كان تركيزهم على النصوص الأدبية القديمة تحقيقا وتفسيرا ، مما دعا واحدا من كبارهم هو جريم Jacob Grimm أن

يلفتهم إلى أن النصوص الأدبية المكتوبة لا تمثل إلا جزاء يسيرا من اللغة ، وأن عليهم أن يهتموا بدراسة اللهجات والآداب الشعبية .

وظل الأمر كذلك إلى أن ظهر علم اللغة الحديث Linguistics أوائل هذا القرن ، وحين نادى **دى سوسير** بأن «**موضوع علم اللغة الصحيح والوحيد هو اللغة فى ذاتها ومن أجل ذاتها**»[1] .

* * *

وعلم اللغة ينهض فى جوهره على أساسين ، أولها أنه علم Science ، وثانيهما أنه مستقل Autonomous ولعل السبب الأول فى هذين الأساسين أن أصحابه أرادوا أن يبعدوه عن كثير من العلوم ، وأولها النقد الأدبى الذى يرونه «إنسانيا» «تقييميا» ، وكان دى سوسير قد دعا إلى التفريق بين La langue (اللغة المعينة) و Le Parole (لغة الفرد) ، منتهيا إلى أن علم اللغة يدرس اللغة المعينة التى تمثل الخصائص «الجمعية» للمجتمع، ولا ينبغى أن يلتفت إلى «لغة الفرد» لأنها تصدر عن «وعى» ولأنها لذلك تتصف «بالأختيار» الحر . وقد أكد **بلو مفيلد** بعد ذلك أن دراسة «المعنى» هى «أضعف» نقطة فى علم اللغة ، وكل أولئك كان جديرا أن يؤدى إلى قطيعة بين الدرس اللغوى والدرس اللغوى والدرس النقدى ، ولئن كان علم اللغة يتميز بالدقة ، و«الموضوعية» فإنه فقد «إنسانيته» واستحال إلى «وصف» محض، غارق فى المصطلحات والرموز الفنية التى تبدو غريبة على غير المتخصص ، وقد تبدو غير ذات نفع محقق فى التطبيق الواقعى ، على أن علم اللغة قد عاد إلى شئ من هذه «الإنسانية» فى السنوات الأخيرة حين دعا **تشومسكى** Chomsky وأتباعه من التحويليين إلى نبذ الوصف «السطحى» والعودة إلى التفسير «العقلى» للغة باعتبارها أهم ما يميز الإنسان ، وباعتبارها خلاقة creative .تتكون من عناصر محدودة ولكنها تنتج تركيبات وجملا لا نهاية لها ، ومن ثم فهى لا تخضع للتفسير الآلى Mechanical explanation اقتداء برأى **ديكارت**[2] . وإذا كان الأمر كذلك فإن علم اللغة ينبغى أن يدرس فى ضوء «الطبيعة البشرية» التى تؤكد أن «قدرة» الإنسان على اللغة برهان على أن هناك جانبين مهمين هما «الكفاءة» Competence و«الأداء» performance ، وهذان الجانبان كانا سببا فى نشأة مصطلحى «البنية العميقة Deep Structure» و«بنية السطح Surface Structure» وهما مصطلحان يمثلان ركيزة البحث اللغوى الآن عند التحويليين ، وقد كانا دافعا إلى الاستعانة بمباحث «العقل» ومباحث «علم النفس» مما له أثر فيا نحن بصدده الآن .

**ولكن إذا كان اللغويون قد سعوا جاهدين فى أن يبتعدوا بعلمهم عن ميدان النقد الأدبى فإنهم عادوا بهذا العلم إليه من باب آخر ، عادوا ليستخدموا «أدواتهم» اللغوية فى تناول النص الأدبى ، وهو ما يعرف الآن بعلم الأسلوب ؟**

**فما هو هذا العلم ؟ وما هو المنهج الذى ينهجه فى معالجة الأدب ؟**

* * *

ولعلى أشير ــ بدءا ــ إلى أننا من الأسف ــ مضطرون دائما أن نقدم الخطوط العامة للمنهج على هيئة دراسة أولية ، لأننا لا نزال متخلفين ــ فى الدرس العربى ــ تخلفا شديدا عن مسايرة التطور المتلاحق فى البحث اللغوى الحديث بحيث تكاد تغيب الأسس الضرورية عن عامة الباحثين الناشئين .

**وعلم الأسلوب** هو الذى يطلق عليه فى الانجليزية Stylistics وفى الفرنسية La Stylistique وفى الألمانية Die Stylistik ، والباحث فى الأسلوب Stylistician هو الذى يطبق منهجه على النصوص الأدبية .

يرى اللغويون أن النقد الأدبى درس «تقييمى» يقوم على «الانطباعات الذاتية» ، وعلى «الحدس» ، ومن ثم فهو يقدم ، فى رأيهم ــ مقاييس موضوعية ، للعمل الأدبى ، من أجل ذلك يقدمون «علم الأسلوب» كى يكون الخطوة الأولى أمام الناقد ، تضع بين يديه المادة اللغوية فى العمل الأدبى مصنفة تصنيفا علميا لعلها تساعده على فهم العمل فهما أقرب إلى الموضوعية . ومعنى ذلك أن علم اللغة يطبق «فنون» البحث اللغوى على النص الأدبى وبخاصة فيا يعرف «بمستويات التحليل» على ما يظهر فى العرض التالى .

علم الأسلوب إذن فرع من علم اللغة ، لكنه يفترق عنه افتراقا جوهريا لأن مادة الدرس فيهما مختلفة ، ولأن هدف الدرس مختلف فيهما أيضا . علم اللغة يقصد اللغة

العامة التى لا تميزها خصائص فردية ، أى أنه يقصد اللغة ذات الشكل «العادى» وذات الأنماط العادية مما يستخدمه المجتمع منطوقا فى التوصيل فى حياته اليومية. ونظرية تشومسكى الجديدة لا تختلف عن النظريات الوصفية السابقة فى تحديد المستوى اللغوى لأنها تتوجه عنده إلى الإنسان صاحب اللغة Native Speaker أو ما يسميه بالمتكلم السامع المثالى Ideal Speaker-Hearer فى مجتمع لغوى متجانس يعرف لغته معرفة كاملة . وهدف علم اللغة هو أن «يصف» اللغة ويبين «كيف» تعمل ، وهو لذلك يتحرك من «الخاص» إلى «العام» ، ومن «الجزئى» إلى «الكلى» ، دون أن يلقى بالا إلى الاختلافات النوعية بين الأفراد .

**والحق أن علم اللغة ـ بإصراره على الطبيعة العلمية ـ قد أحال اللغة إلى شئ كالماء لا طعم له ولا رائحة . وهنا تبدو قيمة علم الأسلوب** . وليس من همنا هنا أن نشير إلى الاختلاف الشديد على تعريف «الأسلوب» باختلاف المتناولين له ، ولكن الذى يهمنا هو ما يقصده اللغويون حين يعالجونه فى هذا العلم . «الأسلوب» هو شكل من أشكال «التنوع» فى اللغة ، فإذا كانت اللغة التى يدرسها علم اللغة هى الأنماط العامة العادية فإن ذلك ينفى أن هذه اللغة ذاتها تنتظم «تنوعات» Variations مختلفة على معايير مختلفة من المكان والاجتماع والأفراد . وعلم الأسلوب يقصد بعضا من هذه التنوعات وبخاصة على مستواها الفردى .

**ولغة الأدب هى نمط من أنماط (الأسلوب) لأنها «تنوع» لغوى فردى ، والبون شاسع بين الكتابة الأدبية واللغة العادية ، لأن اللغة العادية «تلقائية» لا تصدر عن «وعى» ولا عن «اختيار» ، وهى تشكل معظم النشاط اللغوى الإنسانى ، أما الكتابة الأدبية فهى لغة فردية خاصة ، تصدر عن اختيار واع ، ومن ثم كانت خروجا عن النمط العادى** Deviation from the norm **ومن هنا أيضا كان قول القائلين بأن الأسلوب هو الرجل ، أو بأن الأسلوب كبصمات الإنسان** . على أن هذا الخروج عن النمط العادى ينبغى ألا يؤخذ ضربة لازب ، لأن اللغة العادية التى يدرسها علم اللغة إنما تقدم العناصر العامة فى لغة الحياة ، ولا تنفصل عنها لغة الأدب ، لكنها تقيم معها «علاقة خاصة» باستخدام عناصرها نفسها لبناء هياكل جديدة خاصة بها ، مضيفة إلى اللغة قواعد جديدة فى الصوت وفى الكلمة وفى تركيب الكلام . أى أن لغة الأدب ـ بمعنى آخر ـ تكشف عن «الطاقات» التعبيرية «الكامنة» فى االلغة العادية ، والتى لا تظهر إلا باستخدام «الفرد» لها استخداما متميزا ، وعلم الأسلوب يهدف إلى دراسة هذه «الكوامن» التعبيرية من دراسته للغة أديب معين . ولعل هذا الجانب يؤكد الصفة التى أكدها تشومسكى بأن اللغة خلاقة Creative اتتكون من عناصر محدودة وتنتج أو «تولّد» أنماطا لا نهاية لها .

**ومعنى ذلك أن علم اللغة يدرس «ما» يقال فى اللغة ، أما علم الأسلوب فيدرس «كيف» يقال ما فى اللغة ، أو أن «الأسلوب» هو ما «يتركه» علم اللغة . وإذا كان علم اللغة «وصفيا» ، وإذا كان النقد الأدبى «تقييميا» على ما يقول اللغويون فإن علم الأسلوب «وصفى» تقييمى»** .

## ■ اتجاهات علم الأسلوب :

ومن هذا الفهم لمعنى «الأسلوب» تتفرع اتجاهات العلم الذى يدرسه ثلاثة اتجاهات :

١ ـ إتجاه يدرس الأسس النظرية لبحث الأسلوب ، وهو ما يمكن أن يسمى «علم الأسلوب» العام General Stylistics ، يقدم فيه أصحابه القوانين العامة التى تحكم الدرس الأسلوبى دون أن يكون ذلك مرتبطا بلغة معينة وهو بذلك يضارع علم اللغة العام General Linguistics ، أى أنه علم غير تطبيقى ، وقد ظهرت فيه حتى الآن أبحاث غير قليلة على نحو ما قدمه هاليداى Halliday وأولمان Ullmann وغيرهما[٤] .

٢ ـ إتجاه يدرس الخصائص الأسلوبية فى لغة معينة ، يهدف إلى بحث «الطاقات التعبيرية» فى هذه اللغة سواء فى لغة الكتابة أم فى غيرها ، وهو بهذا يعتبر عملا تطبيقيا عاما يتناول «التنوعات» اللغوية على غير أساس فردى ، كذلك البحث القيم الذى قدمه David crystal و Derek Davy عن الأسلوب الإنجليزى[٥]، حين تناولا الخصائص الأسلوبية للغة غير الأدبية ، فقدما لغة المحادثة ، ولغة المعلقين الرياضيين ، ولغة الدين ، ولغة التقارير الصحفية ، ولغة الوثائق

القانونية . ومن ذلك أيضا ما قدمه Leech عن لغة الشعر الإنجليزى[٦] ، وما قدمه Lodge عن لغة القصة[٧] . ومن الواضح أن الغرض من هذا الإتجاه تقديم المحيط الأسلوبى العام لتنوع لغوى محدد على أساس الموقف الكلامى أو على أساس النمط الأدبى ، واصحابه يطبقون ما يقرره علم الأسلوب العام من مستويات التحليل على أساس الصوت والكلمة والتركيب .

٣ ـ أما الاتجاه الثالث فهو الذى يدرس لغة شخص واحد كما يمثلها إنتاجه الأدبى ، وهذا هو الإتجاه الغالب فى علم الأسلوب ، وإليه تتجه معظم الرسائل الجامعية المتخصصة[٨] . وهو يخضع لغة الأديب لأنواع من التحليل يحاول بها أن يصل إلى معايير موضوعية تعين الناقد على التفسير ، على أن هناك ثلاثة اتجاهات أيضا فى التحليل اللغوى للنص .

(أ) اتجاه نفسى يصدر عن إيمان بأن « الأسلوب هو الرجل » ، وهو يرى أن دراسة الأسلوب لا تكون صحيحة إلا فى إطار دلالتها على خصائص المؤلف النفسية ، ومن أشهر المحاولات فى هذا الاتجاه ما قدمه العالم النمساوى Leo Spitzer الذى قدم دراسات تطبيقية على عدد من الأدباء متأثرا بآراء فرويد فى التحليل النفسى ، وقد توصل هو إلى طريقته الخاضرة فى تحليل الأسلوب فيما أسماه « الدائرة الفيلولوجية Philological Circle » وهو يشير فيها إلى منهجه على النحو التالى :

**« إن ما يجب أن نعمله هو أن نبدأ من السطح إلى مركز الحياة الداخلى للعمل الفنى ، وذلك بأن نلاحظ ، أولا ، التفصيلات الظاهرة التى تظهر على سطح عمل معين ، ثم تصنف هذه التفصيلات إلى مجموعات ونبحث عن طريقة تكاملها فى الصدور عن مبدأ خلاق يكون كامنا فى « نفس » الفنان ، وأخيرا نعود على بدء بأن نبحث هذا « الشكل الداخلى » عند الفنان وانتظامه كل الظواهر الأسلوبية التى لاحظناها أولا »[٩] .**

**ومعنى ذلك أننا أمام ثلاث مراحل فى التحليل ، أولها أن يظل الدارس يقرأ العمل الفنى من أجل أن يتوحد مع جو هذا العمل حتى يلتقى بخاصة أسلوبية تكون غالبة عليه ، وثانيها أن يبحث عن تفسير نفسى لهذه الخاصة ، وثالثها أن يحاول البحث عن الشواهد الأخرى التى تُفهم على ضوء هذا العامل النفسى .**

**واللغويون فى أغلب الأمر يرفضون هذا الإتجاه ، ويرونه غير بعيد مما يأخذونه على النقد الأدبى باعتباره ذاتيا وحدسيا ، ولم ينكر شبتزر ذلك ، بل أكد أن إتجاهه يعتمد على « الذكاء » و« الخبرة » و« الإيمان » . وينكر عدد آخر من اللغويين أن تكون الخصائص الأسلوبية استجابة لملامح عميقة فى عقل المؤلف أكثر من كونها « سلوكا » لغويا يكشف عن « عادات » لغوية فحسب .**

(ب) اتجاه وظيفى Functional يرى أن العمل الفنى لا ينبغى أن يحلل على مستويات جزئية ، وإنما على أساس « السياق » وهو مصطلح أخذ طريقة إلى الاستقرار فى الدرس اللغوى عند فيرث وأتباعه .[١٠] ودراسة الأسلوب هنا تقرر أن كل كلمة إنما هى جزء فى جملة ، وأن كل جملة جزء فى فقرة ، وأن كل فقرة جزء فى موضوع . وعلى الباحث أن يدرس وظيفة كل هذه الأجزاء فى « سياق » العمل الفنى ، ويمكن أن تتسع دوائر البحث فى السياق من البحث فى قصيدة واحدة أو فى قصة إلى البحث فى ديوان كامل ، أو فى أعمال فنية فى فترة زمنية محددة ، وإلى البحث فى أعمال المؤلف كلها ، أو فى فن برمته حتى إنه يمكن الوصول إلى الخصائص الأسلوبية لثقافة بذاتها . وهذا اتجاه يتبعه كثير من الباحثين فى الأسلوب لكنه يكاد ينتهى إلى « إجراءات » تتكرر تكرارا مملا عند تصنيف الظواهر الأسلوبية حتى ينتظمها سياق خاص .

(جـ) اتجاه إحصائى Statistical وهذا هو الاتجاه المسيطر الآن على الدرس الأسلوبى ، وهو يصدر عن اقتناع بأنه من المهم جدا أن نقف على درجة حدوث ظاهرة لغوية معينة فى أسلوب شخصى معين وقوفا دقيقا ، لا تكفى فيه الملاحظة السريعة ، ولا يجزئ عنه الإحساس الصادر عن التقاط الظواهر . ولذلك يقتضى علم الأسلوب أن يدرس الباحثون فيه أصول علم الإحصاء دراسة كافية تمكنهم من إستخدام وسائله فى رصد الظواهر .[١١] والذى يقرأ الآن بعض الدراسات الأسلوبية مما يطبق الإحصاء تطبيقا غالبا سوف يصطدم بأجزاء كبيرة منها تملؤها « الجداول » الإحصائية والأرقام ، مع التقدم الآن إلى الإستعانة بالحاسبات الآلية ، مما إيضفى على العمل طابعا غريبا ، ومما يشعر

دارسى الأدب على العموم أن هذا الاتجاه يستعمل لغة غير مفهومة لأنها لغة غير التى ألفوها فى تناول العمل الأدبى . وكأن اللغويين لم يكتفوا بما أدخلوه فى الدرس اللغوى من مصطلحات التحليل العلمى وفنونه حتى يطبقوا ذلك على نصوص الأدب ، وقديما دفع بعض الناس أبا جعفر النحاس فى النيل حيث لقى حتفه وقد كان يحدث نفسه ببعض مسائل النحو لأنهم سمعوه يتحدث لغة غير مفهومة فظنوه يستخدم وسائل السحر أو لغة الشياطين . وينضاف إلى هذه الطبيعة الغريبة فى تناول النص الأدبى أن الإحصاء فى ذاته يحمل أوجها من النقص نشير إلى بعضها فيما يلى :

١ ـ أن الإحصاء يقتضى جهدا كبيرا قد يكون غير مطلوب فى أحيان كثيرة ، إذ أن رصد بعض الظواهر تكفيه الملاحظة «بالعين المجردة» كما يقولون .

٢ ـ أن غلبة العمل الإحصائى تحمل فى طياتها خطر سيطرة «الكم» على «الكيف» مما يفقد دراسة الأسلوب هدفها الأساسى .

٣ ـ أن الافتتان بالأرقام يوهم بدقة المنهج ، ولكنها قد تكون دقة مخادعة عند تناول الأعمال الأدبية ، لأن كثيرا من الظواهر يتداخل تداخلا عضويا بحيث يصعب إحصاء واحدة منها إحصاءا منفردا ، وقد أشار أولمان إلى الدراسة التى قدمها جراهامGraham عن الصور عند Proustحيث أحصى هذه الصور فى ٤٥٧٨ صورة ذاكرا أن الاستعارات والتشبيهات عند هذا الكاتب تتداخل وتتكامل بحيث يكون ضربا من العبث أن نبحث عن تحديد «رقمى» دقيق لها .(١٢)

٤ ـ أن الإحصاء بهذا التفتيت الرقمى يفضى إلى خطر آخر هو فقدان السبيل إلى فهم تأثير «السياق» فى العمل الأدبى ، وهو مطلب مهم جدا على ما ذكرناه آنفا .

٥ ـ أن الدقة الإحصائية لا تجدى نفعا فى «الإمساك» ببعض المسائل الغامضة أو النسبية أو المرنة كالنغمات العاطفية والإيقاع الرقيق أو المركب وغيرها

ومع كل ما ذكرناه من أوجه النقص فى الاتجاه الإحصائى مما يجعل عددا من الباحثين يعزف عنه فإنه لا يعدم جوانب مفيدة فى دراسة النصوص الأدبية نذكر منها ما يلى :

١ ـ أن الإحصاء يقدم المادة الأدبية التى يدرسها الباحث تقديما دقيقا ، والدقة فى ذاتها مطلب علمى أصيل .

٢ ـ أن التحليل الإحصائى يساعد أحيانا على حل مشكلات أدبية خالصة ، فهو قد يساعدنا ، إلى جانب شواهد أخرى فى «توثيق» النصوص الأدبية ، حين نحاول نسبة أعمال معينة إلى مؤلف معين ، وقد تساعدنا على فهم «التطور التاريخى» فى كتاباته .

٣ ـ ليس من شك فى أن ورود ظاهرة معينة مرة واحدة ، أو خمسين مرة ، أو ثلاثمائة مرة لابد أن يكون ذا دلالات مختلفة ، ومن ثم فإن الإحصاء يفضى بنا إلى البحث عن هذه الدلالات .

٤ ـ أن التحليل الإحصائى يكشف فى كثير من الأحيان عن «مقاييس» محددة فى توزيع العناصر الأسلوبية عند مؤلف معين بحيث يمكن أن تؤدى إلى أسئلة تفيد فى التفسير الجمالى .

ومهما يكن من أمر فلا يجد الباحثون بأسا من الاستعانة بالاتجاهات الثلاثة النفسية ، والوظيفية ، والإحصائية ، وفق ما تقتضيه الحال .

* **مستويات التحليل :**

على أن أهم ما يطبقه علم الأسلوب داخل هذه الاتجاهات أنه يستخدم مستويات التحليل اللغوى ، وهى :

١ ـ تحليل الأصوات .
٢ ـ تحليل التركيب .
٣ ـ تحليل الألفاظ .

**أولا : الأصوات :**

والتحليل الصوتى فى علم الأسلوب Phonostylistics يقتضى أولا معرفة الخصائص الصوتية فى اللغة العادية ، وبعد ذلك يتوجه إلى رصد الظواهر الخارجة عن النمط والبحث فى دلالتها فيما يفيد دراسة الأسلوب . والأغلب أننا لا نحلل النص الأدبى تحليلا صوتيا يتتبع كل التفصيلات التى ينتظمها علم الأصوات ، فنحن هنا لا نهتم أهتماما كبيرا بالأصوات الصامتة Consonants والصائتة Vowels مثلا إلا أن تكون لبعضها درجة واضحة من

الكثرة تقتضى الالتفات والتفسير . أما الجوانب المهمة الأخرى التى يركز عليها التحليل الصوتى للأسلوب فتكاد تنحصر فيما يلى :

**الوقف :**

وهو ظاهرة صوتية هامة جدا لأنها ترتبط بالمعنى ارتباطا مباشرا ، ومن المعروف أن العرب القدماء اهتموا بها اهتماما واضحا فى قراءة النص القرآنى حتى إنهم أفردوا لها كتبا متخصصة درسوا فيها أنواع الوقف من واجب وجائز وممتنع وحسن وقبيح وغير ذلك ، ورسم المصحف يشمل كما نعلم رموزا تحدد أنواع الوقف للقارئ . والأمر فى ذلك مفهوم لأنه يتصل بالقراءة التى هى فى أساسها أصل من أصول التشريع . على أن القدماء لم يلتفتوا إلى هذه الظاهرة عند تناولهم للشعر ولم يرد عنهم ما يفيد انتفاعهم بها فى شروحهم الكثيرة التى وصلت إلينا . والحق أن وجود الشعر القديم مكتوبا بين أيدينا حرمنا من رصد هذه الظاهرة فيه ، وليس بمستساغ لدينا أن الشعر العربى بأوزانه المعروفة بحدودها فى التفعيلة والشطر والبيت يغنى عن ملاحظة « الوقف » فيه ، وليس بمستساغ عندنا أيضا أن أبا تمام والبحترى والمتنبى كانوا ينشدون شعرهم فلا « يقفون » إلا عند آخر الشطر أو آخر البيت ، ولا نشك فى أنه لو أتيحت لنا فرصة سماعهم أو قراءة وصف لطريقة إنشادهم لكان لدرس « الوزن » الشعرى شأن آخر .

**الوزن :**

دراسة « الوقف » إذن تقود إلى دراسة « الوزن » وتكشف عما يمكن أن ينتظمه من « تنوعات » فردية ذات دلالات خاصة ، والحق أن ذلك قد يكون أكثر وضوحا فى دراسة « الشعر الحديث » الذى لا تتساوى فيه أبيات القصيدة الواحدة ، ويؤدى الوقف دورا أساسيا ، لكن ذلك مفيد أيضا فى دراسة الشعر التقليدى ، وقد قدم علماء الأسلوب الغربيون دراسات كثيرة حللوا فيها أنماط الوقف على أنواع كثيرة من الشعر ، مشيرين إلى أنه ليس مقصورا على ما يعرف « بحدود » الكلمات أو حدود الأبيات ، بل قد يكون وقفا داخليا لا مناص منه فى فهم الشعر وفى فهم الوزن الذى ينتظم فيه ، ومن هذا الوقف الداخلى ما قدموه من دراستهم لشعر شكسبير فى مثل الأبيات الآتية التى تلحظ فيها أهمية الوقف وضرورته غير مرتبط بنهاية الأبيات .(١٣)

Is whispering nothing?
Is leaning cheek to cheek? Is meating noses?
Kissing with inside lip? Stopping the career
Of laughter with a sigh (a note infallible
Of breaking honesty)? Horsing foot on foot?
Skulling in corners? Wishing clocks more swift?
Hours, minutes? noon, midnight? And all eyes
Blind with the pin and wed, but theirs, theirs only.

**النبر ، والمقطع :**

ودراسة الوزن تقودنا إلى ضرورة دراسة « النبر » Stress ، وهى دراسة لم تحظ حتى الآن باهتمام فى الدرس العربى رغم أهميتها فى اختلاف « المعنى » وتنويعه ، وهى ذات أهمية خاصة فى دراسة « المقطع » فى اللغة وعلى الأخص فيما يتصل بالشعر ، ولا نحسب أن القدماء كانوا غافلين عن هذه الظاهرة لأن حديثهم عن التفعيلة وما تتكون منه من أسباب وأوتاد وفواصل وما يطرأ عليها من زحافات وعلل لا يبتعد كثيرا عن دراسة المقطع ، وقد كان جديرا بالمتابعة والتطوير لكننا وقفنا عند الذى رصدوه وقرروه .

وتأتى بعد ذلك دراسة « التنغيم » Intonation ودراسة « القافية » ، وكل أولئك كما هو ظاهر ليس صورة كاملة لما يقدمه علم الأصوات العام ، ولكنه يركز على الظواهر التى يمكن أن تفيد عند رصدها وتصنيفها ، فى فهم أسلوب معين .

وغنى عن البيان أن ذلك ليس مقصورا على الشعر وحده ، لأن الأسلوب النثرى ينتظم أنماطا كثيرة من الوقف والنبر والمقطع والتنغيم .

**■ ثانيا : التركيب :**

وقد احتفل علماء العربية بدراسة الجملة فقدموا أنماطها وأركانها ودلالتها الحقيقية والمجازية وطبقوا ذلك على كثير من النصوص وبخاصة على القرآن الكريم .

وعلم الأسلوب يرى فى دراسة « التركيب » عنصرا مهما جدا فى بحث الخصائص المميزة لمؤلف معين ، وهو فى الأغلب يتوجه إلى بحث العناصر الآتية :

١ – دراسة طول الجملة وقصرها .
٢ – دراسة أركان التركيب وبخاصة المبتدأ أو الخبر ،

والفعل ، والفاعل ، والعلاقة بين الصفة والموصوف ، والإضافة ، والصلة وغير ذلك .

٣ ـ دراسة «الروابط» كبحث استعمال المؤلف للواو ، أو الفاء ، أو ثم ، أو إذن أو أما ، أو إمّا ودلالة كل ذلك على خصائص الأسلوب .

٤ ـ دراسة «ترتيب» التركيب ، وهو من أهم عناصر البحث فى الأسلوب ، لأن تقديم عنصر أو تأخيره يؤدى فى الأغلب إلى تغيير فى الدلالة ولأن الأديب لا يلتزم دائما بقواعد الترتيب العامة التى يرصدها اللغويون فى اللغة العادية . وقد لاحظ الدارسون أن Keats يميل إلى تغيير كبير فى ترتيب الجمل ، من نحو :

مثل «Much have I travell'd in the realms of gold»
«Yet did I never breathe its pure serene»(١٤) .
ومثل «Then felt I like some watcher of the skies».

٥ ـ دراسة «الفضائل النحوية» كالتذكير والتأنيث والتعريف والتنكير والعدد .

٦ ـ دراسة الصيغ الفعلية ، وتركيباتها ، والزمن ، وتتابعه .

٧ ـ دراسة البناء للمعلوم والبناء للمجهول .

٨ ـ يميل علماء الأسلوب إلى استخدام طريقة النحو التحويلى فى بحث «البنية العميقة» لتركيبات مؤلف معين ، لأنها تساعد أولا على فهم كثير من المسائل الغامضة فى النص ، وتساعد ثانيا على معرفة ما أضافه هذا المؤلف إلى أساليب اللغة فى التركيب . انظر مثلا إلى الجملة الآتية فى قصة من قصص James Joyce

«Gazing up into the darkness, I saw myself as a creature driven and derided by vanity».

يمكن تحليلها على «البنية العميقة» دون أن تفقد شيئا من المضمون على النحو التالى :

«I gazed up into the darkness. I saw myself as a creature - The creature was driven by Vanity».

على أن دراسة التركيب عند الأسلوبيين لا تقتصر على بحث جزء الجملة أو الجملة ، وانما يتعداها إلى بحث الفقرة والموضع ثم العمل الفنى كاملا .

## ■ ثالثا : الألفاظ :

وهو من أهم عناصر التحليل الأسلوبى لما له من تأثير جوهرى على المعانى ، ونحن نركز هنا على ما يلى :

١ ـ دراسة الكلمة وتركيباتها وبخاصة بحث «المورفيمات» التى يستخدمها المؤلف .

٢ ـ الصيغ الاشتقاقية وتأثيرها على الفكرة .

٣ ـ «المصاحبات» اللغوية Collocations . إذ أن هناك ألفاظا معينة فى اللغة لا نكاد ننطقها إلا وتستصحب معها ألفاظا أخرى معينة ، ولابد من رصد هذه المصاحبات فى موضوع معين عند مؤلف معين .

٤ ـ دراسة المجاز على أن يكون ذلك مجازا أصيلا بمعنى ألا نجرى وراء كل ما نلحظ من أركان التشبيه أو الاستعارة لأن كثيرا منها يتحول مع الزمن ومع الاستعمال إلى مجاز «ميت» أو مجاز «نائم» ، فنحن حين نتحدث الآن مثلا عن «ميدان دراسة الأسلوب» و«أدواتها» ، و«أهدافها» وعن «إلقاء الضوء على الملامح المميزة لمؤلف معين» لا نتحدث حديثا مجازيا لأن هذه الألفاظ فقدت طبيعتها الاستعارية فقدانا كاملا أو غير كامل وفق ما يشير إليه السياق .

وبعد ، فهذه مستويات التحليل التى يتبعها دارسو الأسلوب اللغويين ، وهم يطبقون طريقتهم فى التحليل اللغوى ، ويستخدمون الإحصاء على ما يبناه ، وذلك فى ظنهم يقدم معايير موضوعية يمكن للناقد الأدبى أن يعتمد عليها فى الوصول إلى موضوعية التفسير .

ولنا بعد ذلك ملاحظتان :

## ■ الملاحظة الأولى :

أن عددا كبيرا من الباحثين اللغويين الناشئين بدأ يتجه إلى علم الأسلوب فى إعداد الرسائل الجامعية المتخصصة ، وتلك ظاهرة طيبة تتيح لهم فرصة الاتصال بالتحليل اللغوى الحديث من ناحية ، وتجعلهم يتصلون بالنصوص الأدبية من ناحية أخرى بما يبعد عن أعمالهم «جفاف» العلم الذى يلح عليه الدرس اللغوى الحديث . لكن الملاحظ أن معظم هذه الرسائل يقع فى شيئين :

أولهما : غياب المنهج حتى ليختلط الأمر على أصحابها بين البحث اللغوى والبحث فى تاريخ الأدب أو النقد وهم يركزون فى الأغلب على مبحث الألفاظ لكن على منهج غير علمى يمكن أن يسمى تجاوزا درسا فيلولوجيا ، لأنهم يبذلون أغلب الجهد فى محاولة تتبع ألفاظ المؤلف وتطورها من مدلولاتها «المادية» إلى مدلولات «مجردة» معتمدين فى ذلك على المعاجم العربية القديمة ، وكل

ذلك غير جائز لأن مادة المعاجم التى بين أيدينا لا تصلح فى دراسة تطور الألفاظ ومدلولاتها ، ومثل هذا العمل ينبغى أن يعتمد على النصوص وعلى الاستعمال ، وهو مطلب غير يسير .

وثانيهما : أن الباحثين الذين يتصلون بالدرس اللغوى الحديث ومناهجه يطبقون على بحث الأسلوب طريقة الإحصاء تطبيقا شاملا بحيث ينتهى العمل العلمى دون أن تجد لهذا الجهد نفعا فيما تحتاجه النصوص من تفسير .

■ **والملاحظة الثانية :**

أن الدراسات القديمة كانت تتميز بوجود « البلاغة » فى أشكالها القديمة ، وأن هذه البلاغة فقدت مكانها فى الدرس الحديث ، فهل يؤدى « علم الأسلوب » إلى نشأة ما يمكن أن نسميه « البلاغة الجديدة » ؟ وهل يؤدى ذلك كله إلى ما يمكن أن نطلق عليه « النقد الشامل » ؟

## هوامش البحث


1. De Saussure : **Course in General Linguistics,** Translated by Wade Baskin, London 1964, p. 232.

2. Chomsky : **Cartesian Linguistics,** Harper & Row. New York, 1966.

3. Chomsky : **Language and Mind,** Harcourt Brace Jovanovich, Inc New York, 1972.

4. Stephan Ullmann, **Language and Style,** Blackwell, Oxford, 1964.

   Mcintosh and Halliday, **Patterns of Language,** Longman, 1966.

5. David Grystal and Derek Davy, **investigating English style.** Longman. 1969.

6. G.N. Leech, **A Linguistic Guide to English Poetry,** Longman, 1969.

7. David Lodge, **Language of Fiction : Essays in Criticism and verbal Analysis of the English Novel,** «Routledge, 1966».

8 ـ قدم الدكتور على عزت فى هذا المجال دراسة موجزة عن شعر صلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب :

   Ezzat, A., «Linguistics and the Interpretation of Literature», in, **Essays on Language and Literature,** Beirut, Arab University Publications Beirut, 1972.

   « « Language and Implications in the Poetry of Badr Shaker El-Sayyab, a Lexical Statement», in **Studies in Linguistics,** Beirut Arab University - 1975.

   وقد ظهرت له دراسة مماثلة بالعربية : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧ .

9. Quoted from his «Linguistics and Literary History» in Ullmann : **Language and style»** p. 122.

10. أنظر كتابنا : اللغة وعلوم المجتمع ، الاسكندرية ١٩٧٧ ص ٢٢ ـ ٣٤

11. Graham Hough, **Style and Stylistics,** Routledge 1969.

12. **Language and Style, op. cit., p. 119.**

13. quoted from Act I of the Winter's Tale, in Turner, **Stylistics,** Penguin, 1973, p. 39.

14. Ibid., p. 77.


فصول

فصول





# الأسلوبية الحديثة

## محاولة تعريف

الدكتور محمود عياد

### ماهية علم الأسلوب :

**«الأسلوبية»** ، أو **«علم الأسلوب»** ، مجال من مجالات البحث المعاصرة ، يعرض بالدرس للنصوص الأدبية وغير الأدبية ، محاولا الالتزام بمنهج موضوعى ، يحلل على أساسه الأساليب ؛ ليظهر جماع الرؤى التى تنطوى عليها أعمال الكتاب ، ويكشف عن القيم الجمالية لهذه الأعمال ، منطلقا من تحليل الظواهر اللغوية والبلاغية للنص .

ومن الطبيعى أن نبدأ محاولتنا ، فى التعريف ، بالمصطلح الغربى ، وذلك أمر بديهى ؛ لأن المصطلح إنما شاع فى اللغة العربية كنوع من الترجمة لكلمة Stylistics ، التى يترجمها البعض بعلم الأسلوب ، ويترجمها البعض الآخر بالأسلوبية ، وهى الترجمة التى نؤثرها فى هذا المقال . ويتكون المصطلح الغربى من لفظة stylus التى تعنى أداة الكتابة ، أو القلم ، باللغة اللاتينية ، ومن اللاحقة isties التى تشير إلى البعد المنهجى للعلم الذى يدرس موضوع الأسلوب . ومن هذه الزاوية ، تبدو ترجمة المصطلح بالأسلوبيات أو «الأسلوبية» ، عند عبد السلام المسدى ، ترجمة موفقة ؛ ذلك لأنها تنجح فى إيجاد «... دال مركب جذره (أسلوب) ، ولاحقته ( istics ) . وخصائص الأصل تقابل انطلاق أبعاد لاحقته ، فالأسلوب ـ وسنعود إليه ـ ذو مدلول إنسانى ذاتى ، واللاحقة تختص ـ فيما تختص به ـ بالبعد العلمانى العقلى ، وبالتالى الموضوعى ... ويمكن فى كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحى إلى مدلوليه بما يطابق عبارة علم الأسلوب ، ولذلك تعرف الأسلوبية ، بداهة ، بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب . » (المسدى ، ١٩٧٧ : ٣٢) .

**ومهما يكن من أمر المصطلح فإن هذا المقال يهدف إلى تعريف القارئ العربى ببعض الدراسات الحديثة فى «الأسلوبية» مما يستلزم التعريف الموجز ببعض مناهج العلم ومشاكله ، وعلاقته بالنقد الأدبى ، على أن مناهج هذا العلم ومشكلاته لن تتضح إلا بعد أن نعرض ، بإيجاز شديد ، أولا لأصول هذا العلم ، من حيث نشأته وتطوره**

وقد نشأ «علم الأسلوب» الحديث ، أو «الأسلوبية» الحديثة ، مستندا إلى نشأة علم اللغة الحديث وتطوره ، ولم تكن «الأسلوبية» ، فى أول الأمر ، سوى منهج من المناهج اللغوية المستخدمة فى دراسة النصوص الأدبية . ولا يزال هناك الكثير من الباحثين ينظرون إلى «الأسلوبية» باعتبارها منهجاً مستوحى من المناهج اللغوية ، كما لو كان مجرد وصف لغوى للنصوص الأدبية ، ولهذا السبب يعدها بعض هؤلاء الباحثين فرعاً من فروع علم اللغة العام . ومن هنا يقول م . آريفاى ( Michel Arivé ) : «إن الأسلوبية وصف النص الأدبى حسب مناهج مأخوذة من علم اللغة» (المسدى ، ١٩٧٧ : ٤٤ ) .

ويعرف ريفاتير الأسلوبية على أساس أنها منهج لغوى ، صحيح أن ريفاتير لا يلح ، مثل غيره ، على أن «الأسلوبية» فرع من علم اللغة ، ولكنه – وهذا هو المهم – يؤكد صلتها الوثيقة بالدراسة اللغوية ، فيربط بين منهجها ومناهج البحث اللغوى عموماً .

**ويقودنا هذا الربط بين الأسلوبية والدراسة اللغوية إلى الفرضية الأساسية للعلم نفسه . وتقوم هذه الفرضية على أساس أن النص الأدبى نص لغوى ، لا يمكن سبر أغواره دون تحليل العلاقات اللغوية التى ينطوى عليها ، ذلك لأن هذا التحليل هو الذى يقودنا إلى تفهم الشحنة الدلالية والعاطفية الكامنة فى النص ، والتى تؤثر فى المتلقين . ولا يعنى هذا كله شيئا أكثر من أننا قراء ونقاداً ، لا يمكن أن ننفذ إلى قيمة العمل الأدبى إلا من خلال النص ذاته .**

وبديهى أن تستند الأسلوبية فى تحليلها للنص إلى مناهج علم اللغة الحديث ، وتفيد منه فى تحليل المستويات اللغوية المتباينة للنص ، بكل ما تنطوى عليه هذه المستويات من علاقات ، تحليلا يحاول الوصول إلى أقصى درجة من الانضباط الموضوعى . وينظر علم اللغة إلى العمل الأدبى باعتباره رسالة لغوية ، تتشابه مع بقية الرسائل فى وظيفة التوصيل الإبلاغى . ولكن العمل الأدبى يتميز عن غيره من الرسائل بتأديته وظائف أخرى ، ترتبط بالتأثير الانفعالى فى المتلقى وما يمكن أن يرتبط بذلك من توصيل شحنة دلالية ينفعل بها المتلقى انفعالا معينا . وإذا كانت الأسلوبية ، فى جانب منها ، محاولة لاقتناص أبعاد هذه الشحنة وتوصيفها ، فلا سبيل إلى ذلك سوى النفاذ إليها من خلال النص ذاته ، وأعنى من خلال صياغته البلاغية لعلاقات لغوية .

وإذا كانت الأسلوبية تقوم ، فيما يرى المسدى ، بمحاولة سبر الجوانب الصياغية للنص ؛ لإرساء منهج لغوى موضوعى ، يمكّن القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفنى إدراكا نقديا ، يعى الخصائص الوظيفية للنص، إذا كانت الأسلوبية تقوم على ذلك فإنها لابد أن تثير سؤالاً هاماً يرتبط باختلافها عن مناهج النقد الأدبى .

وتتلخص الإجابة الأولية عن هذا السؤال فى أن «**الأسلوبية**» ليست بديلا للنقد الأدبى ، بل هى فرع من فروعه ، أعنى فرعاً يحاول أن ينظم إدراكنا للظواهر النصية اللغوية فى العمل الأدبى ، بطريقة منهجية . وقد تختلف الأسلوبية عن بعض مدارس النقد الأدبى ، من حيث استنادها إلى منهج موضوعى يقوم على مبادئ علم اللغة . ولكنها ، فيما عدا ذلك ، تتفق مع غيرها من المدارس النقدية المعاصرة ، من حيث التركيز على النص الأدبى ، واعتباره نقطة البداية والنهاية فى عمليات التحليل .

ولذلك يلح الكثيرون من علماء اللغة على الصلة الوثيقة التى تربط بين الأدب والدراسات اللغوية ؛ ذلك لأن اللغة – فى تقديرهم – هى العنصر المشترك بين المجالين . بمعنى أنها مادة علم اللغة ذاته ، والمادة الخام التى يصوغ منها الأديب نصوصه ، مثلما يصوغ النحات والرسام والموسيقار مادته الخام من الأحجار والألوان والأصوات . ولا ينفرد علماء اللغة وحدهم بهذا التأكيد ؛ إذ يشاركهم فيه نقاد بارزون ، نذكر منهم رينيه ويليك ، وأستون وارين فى كتابهما عن «**نظرية الأدب**» على سبيل المثال .

ولقد قدم علم اللغة المعاصر ، فى الحقبة الأخيرة ، الكثير من الإنجازات التى أفادت منها الدراسات النقدية ، خاصة عندما توغل هذا العلم فى بنية النصوص الأدبية ، وكشف عن مستويات معقدة من علاقاتها اللغوية ، لم يكن يتعرض لها الناقد التقليدى ، أو يقتحمها بنفس الدرجة من العمق والدقة ، ولهذا السبب فإن الصلة الوثيقة بين الأسلوبية وعلم اللغة جعلت للأسلوبية مكانا بارزاً فى النقد الأدبى ؛ فأصبحت تحتل المكانة التى كانت تحتلها الدراسات النفسية أو الاجتماعية ، أو غيرها من الدراسات التى ساعدت الناقد الأدبى طويلا ، بل إن الأسلوبية ، من هذا المنظور ، ساعدت على مفارقة الناقد لهذه الدراسات التقليدية ، واقتربت به أكثر وأكثر ، من طبيعة عمله الحق ، وهى تحليل العلاقات اللغوية للنص الأدبى .

وبقدر ما أفادت الأسلوبية الناقد الأدبى فى هذا الصدد فإنها قد فرضت عليه ألواناً جديدة من الالتزام ، لعلها أصعب بكثير من ألوان الالتزام القديم ، وقد شبه دونالد . س . فريمان Donald C. Freeman ما قدمه علم اللغة المعاصر للنقد الأدبى بما قدمته الرياضيات إلى علم الفيزياء النظرى . ومن هذه الزاوية أكّد هارولد وايتهول Harold Whitehall منذ أكثر من عشرين عاماً : «أن الناقد لا يستطيع أن يتجاوز فى نقده المعرفة باللغة ومناهج دراستها» . دونالد فريمان ، ١٩٧٠ : ٣ ) . ومن الطريف أن نلاحظ أن هذا الذى قاله هارولد ويتهول من قبيل الحدس قد أصبح من قبيل اليقين ؛ فقد أحدث علم اللغة ثورة فى النقد الأدبى . وهى ثورة دفعت بعض علماء اللغة ، ومنهم ياكوبسن ( Jacobson ) إلى حد المبالغة ، ومحاولة إلغاء النقد الأدبى كعلم مستقل ، وتحويله إلى مجرد فرع من فروع علم اللغة ، هو علم اللغة الأدبى أو «البويطيقا» .

وليس من الضرورى أن نناقش الآن ما يذهب إليه ياكوبسن ؛ إذ أننا سنعود إلى ذلك ، فيما بعد ، عندما نتحدث عن المشكلات التى تواجه الأسلوبية ، ونواحى القصور التى يمكن أن تصيبها . ودون أن نتحيز للنقد الأدبى ، فمن الموضوعية أن نؤكد ضرورة تمييز كل علم بمنهجه ، وأن فرض منهج أى علم من العلوم بإطلاقه على النقد الأدبى ، من خلال «الأسلوبية» إنما هو فرض لمنهج قد يجافى طبيعة النص الأدبى نفسه ، والأمر ليس أمر مادة لغوية موجودة فى الأدب ، تخضع لمناهج

علم اللغة ، وإنما هو أمر قيمة ينطوى عليها تنظم هذه المادة . وقد يكون الوصول إلى هذه القيمة المطمح النهائى للأسلوبية ، ولكن هذا المطمح تقابله صعاب كثيرة ، ويبدو أن علينا ، قبل أن نناقش هذه الصعاب ، أن نتحدث حديثا موجزا عن مناهج الأسلوبية ذاتها .

## مناهج الأسلوبية :

**ويمكن تقسيم المناهج الأساسية إلى ثلاثة مناهج تصنع ثلاثة اتجاهات رئيسية :**

**(١) النظر إلى الأسلوب الأدبى باعتباره خرقا للأسلوب المعيارى أو إنحرافاً عنه .**

**(٢) التعامل مع الأسلوب باعتباره نوعاً من التكرار المتوافق لأنماط لغوية بعينها فى النصوص الأدبية .**

**(٣) التعامل مع الأسلوب باعتباره وسيلة من وسائل استغلال الطاقة الكامنة فى اللغة ، ومحاولة وضع قواعد (أجرومية) لإمكانيات هذه الطاقة .**

**ويمكن تتبع هذه الاتجاهات الثلاثة فى الدراسات والأبحاث التى ظهرت خلال الستينات والسبعينات من هذا القرن . ومن المهم أن نلاحظ أن هذه الاتجاهات الثلاثة ليست ، فى حقيقة الأمر ، سوى انعكاس لنقاط الالتقاء بين التيارات السائدة فى المجالات المعاصرة للنقد الأدبى وعلم اللغة على السواء .**

لقد تجاوز النقد الأدبى مرحلة الدرس الانطباعى ، والبيوجراف (الذى يعتمد على السيرة الفردية) لنقاد من أمثال برادلى ، ووصل إلى مرحلة الدراسة النصية التى قام بها جون كرورانسوم وكلينيث بروكس ( Cleanth Brooks ) ، أو مدرسة النقد الجديد New Criticism بوجه عام . ولقد فتحت هذه المرحلة الجديدة السبيل إلى اكتشاف الدوافع الواعية واللاواعية على نحو ما فعل نور ثروب فراى ، وكينيث بيرك ، ونورمان هولاند ، كما فتحت الطريق إلى تحليل لغة المفارقة ، ونسيج الاستعارة ، وطبيعة العلاقات التى تكون الرمز ، والأبعاد الصوتية للإيقاع . وتطور علم اللغة المعاصر ، فى المقابل ، من الدراسات ذات الاهتمام الأنثروبولوجى إلى الدراسات التجريبية المحددة ، تلك التى تعتمد على لغة التصنيف ، وتوصيف المادة العلمية ، فيما سمى بالمدرسة الأمريكية فى علم اللغة البنيوى ، وانتقال علم اللغة إلى مرحلة القواعد التوليدية والتحويلية . وما ترتب على ذلك ، أو ما صاحب ذلك من اكتشاف مستويين للغة ، المستوى السطحى أو الظاهرى ( surface structure ) . والمستوى العميق أو الباطن ( deep structure ) مما قاد إلى فهم أعمق للعلاقة بين اللغة والمعرفة .

وفى نفس الوقت الذى كان يتطور فيه النقد الأدبى وعلم اللغة ، كان كل واحد منهما يخضع لتأثيرات واحدة أو متماثلة ، وأعنى بذلك أن إعادة اكتشاف «دو سوسير» ، ومدرسة براغ ، والشكليين الروس ، كان يؤثر فى تحويل مجرى النقد الأدبى وعلم اللغة فى نفس الوقت ، ويصل بينهما وصلا قوياً ، دَعَّمَ بلا شك من مكانة الأسلوبية .

## أولا : الأسلوب باعتباره خرقا للأسلوب المعيارى أو انحرافاً عنه :

اتخذت الأعمال المبكرة فى الأسلوبية اتجاها شديد الصرامة فى الالتزام بما أسمته الموضوعية ومن هنا اعتمدت على أساس تجريبى جاد ، يحاول أن يلتزم التزاما كاملا بثنائية المنبه والاستجابة ، فى اللغة ، وذلك الى درجة يمكن معها وصف هذه الأعمال بالسلوكية Behaviourism

**ولقد كان ذلك كله بمثابة رد فعل حاد من المناهج اللغوية الموضوعية على تيارات الانطباعية المطلقة التى سادت النقد الأدبى ، من وجهة نظر أصحاب هذه الأعمال . ولذلك اتسمت معظم الأبحاث الأسلوبية فى هذا الوقت برفضها العنيف للانطباعية فى النقد الأدبى ، وبحرصها على تطبيق المناهج الموضوعية للغة ، وتفضيلها للدراسات الكمية البحتة ، كما لو كانت الدراسات الكمية هى السبيل الوحيد للوصول إلى علمانية أسلوبية مطلقة .**

ولما كان علم اللغة ، فى هذه الفترة ، متأثراً أشد التأثر بمعطيات النظرية السلوكية فإن بلومفيلد حاول أن يجعل من علم اللغة علماً تجريبياً سلوكيا ، مما دفعه إلى النظر إلى علم اللغة على أنه سلسلة متوالية من «المنبهات» و «الاستجابات» . ولقد كان لهذا تأثيره البالغ على الأسلوبية ، من حيث التركيز على المنبه من ناحية ، والاستجابة من ناحية أخرى .

والنتيجة الطبيعية التى ترتبت على ذلك هى النظر إلى الأسلوب الأدبى ، باعتباره انحرافا عن الأسلوب المعيارى . من حيث أنه منبه متميز يحدث استجابة متميزة ، ولكن هذا الاتجاه جعل ما أسماه بالمنهجية العلمية والدراسة الكمية غاية فى حد ذاتها ، أهم من أى غاية أخرى . ومن هنا حاول هذا الاتجاه إرساء أسس موضوعية للعملية الإدراكية التى يدرك من خلالها المتلقى الظواهر اللغوية للأسلوب الأدبى . وكما كان ذلك يعنى اقترابًا حاداً من السلوكية بمعناها السيكولوجى ، فإنه يعنى تباعداً عن غاية النقد الأدبى ، وطبيعة العمل الأدبى . **ولم تفلح الدراسات الكمية والأبحاث العملية فى سد هذه الثغرة ؛ ذلك لأن إدراك النص الأدبى ، على المستوى النقدى ، لا يبدأ من نقطة الصفر ، بل يعتمد على المعرفة الشاملة بالتراث الثقافى من ناحية ، وعلى الحاسة النقدية التى لا تنفصل عن هذا التراث ، وإن تميزت عنه من ناحية أخرى . ومن المؤكد أننا عندما نحاول الإشارة إلى المؤثرات الأدبية باعتبارها منبهات ذات استجابة محددة ، فإننا نتجاوز طبيعة العمل الأدبى ، الذى لا يقبل هذه الثنائية المبسطة ، كما لا يقبل أى حصر للاستجابة خارج سياقات مختلفة تتجاوز العمل الأدبى .**

وقدم ريفاتير أفضل إنجاز لهذا الاتجاه السلوكى . ومن المهم أن نشير هنا إلى نقده اللاذع لدراسات ليو سبيتزر ، تلك الدراسات التى تجنح جنوحاً شديداً نحو الذاتية . والتى لا تلتزم ، فى رأى ريفاتير ، بالمناهج السلوكية المطلقة .

إن هذا الاتجاه السلوكى تحوطه مشكلات منهجية أساسية . وتتصل أولى هذه المشكلات بمفهومه عن «الانحراف» وبالتالى تعريفه للنمط

المعيارى الذى تقاس عليه انحرافات الأسلوب الأدبى . لقد قام برنارد بلوخ B. Block ، مثلا ، بتعريف الأسلوب على أساس أن الأسلوب «هو الرسالة التى ينقلها التوزيع العددى والاحتمالات السياقية للملامح اللغوية للنص ، وخصوصا عندما تختلف هذه الملامح عن غيرها من ملامح اللغة العامة». ولكن المشكلة التى يثيرها هذا التعريف تظل مشكلة مستعصية على الحل ، ذلك لأننا لا نعرف التوزيع العددى ، أو الاحتمالات السياقية للملامح اللغوية المختلفة فى لغة من اللغات ، بل لا سبيل لنا إلى معرفتها أو التنبؤ بها ، على الأقل بأدوات المعرفة الحالية . وحتى لو تقدمت أدواتنا المعرفية تقدماً مذهلا ، واستطعنا التعرف على هذه الملامح ، ناهيك عن التحقق من احتمالات السياقية ، فإن ذلك لن يجدى كثيراً ، أو يسهل من مهمة المقارنة بين اللغة العادية والأسلوب الأدبى الذى نود دراسته أو وصفه .

**ومهما يكن من أمر فقد طرح هذا الاتجاه مجموعة من الأسئلة المهمة ، من مثل ، ماذا يضيف الأسلوب ، فى النص الأدبى ، إلى الرسالة أو المعلومات الاخبارية الموصلة إلى المتلقى ؟ . وما هى الصفات التى يتميز بها الأسلوب الأدبى فينحرف عن قواعد اللغة ؟ وما هى الأنماط التركيبية ، أو مجموعة المفردات التى يفضل الكاتب استخدامها دون غيرها ، عندما يتاح له الاختيار ؟** وقد قدمت دائرة براغ اللغوية بعض الإجابة عن هذه الأسئلة . ويميز ماكاروفيسكى بين اللغة الشعرية ، واللغة المعيارية ، المتواضع عليها ، على أساس أن اللغة الشعرية إنما هى لغة محورة تتكيف مع غاية جمالية ، فتشحن المتلقى بشحنة دلالية انفعالية . وقد علل ماكاروفيسكى ذلك بأن اللغة الشعرية تتميز بكسر القواعد النحوية أو اللغوية بعامة ، بدرجات متباينة ، وتخلق قواعد خاصة بها ، وغالبا ما تتعارض قواعد اللغة الشعرية مع قواعد المواضعة التى تحدد اللغة المعيارية .

ومن هذه الزاوية ، يرى ماكاروفيسكى ضرورة النظر إلى الأسلوب باعتباره انحرافا عن لغة المواضعة ، وباعتباره نمطا متميزا عنها . وإذا كانت لغة المواضعة هى المعيار الأولى ، فإن الدراسة اللغوية للأسلوب تبحث عن كيفيات هذا الانحراف ، وتؤسس درساً خاصاً به يكون هو الدرس الأسلوبى الذى يكشف عن طبيعة التباين والانحراف .

وهناك مجموعة أخرى من الدراسات فى «الأسلوبية» تبنت مفهوماً مختلفا لمصطلحى «**المعيار**» و «**الانحراف**» وتتمثل هذه الدراسات فى الجهد الذى قامت به مدرسة لندن التى تعرف باسم الفيرثية الجديدة ، وهى تطوير لأفكار ـ العالم اللغوى فيرث ، وتعميق لمفهومه عن «**سياق الموقف**» ( Context of Situation ) : ، ذلك المفهوم الذى يكشف مزيداً من الأبعاد الاجتماعية للغة . وقد ألحت دراسات هذه المدرسة على استحالة فهم اللغة دون الرجوع إلى الموقف والسياق والنص ؛ ولذلك درس ممثلو المدرسة جوانب الأسلوب من زاوية ما أطلقوا عليه مصطلح السجل السياقى « Register » ، وهو مصطلح يكشف عن مفهوم يرد اللغة إلى أساس اجتماعى واضح ، ويضمن ألا تقوم الدراسة الكمية فى فراغ . ولذلك ، فإنهم أكدوا دراسة اللغة الأدبية من حيث مقارنتها ، بخصائص سجلها السياقى المتعين ، أى مجموعة الاختيارات المستخدمة فى شكل لغوى يتمثل فى قصيدة أو قصة قصيرة ، أو مقال . ولكنهم لم يقتصروا على السجل السياقى وحده ، بل ربطوه بلهجة المؤلف أو المستخدم ( User ) .

وعندما وصلوا ما بين الاثنين ظهر الأساس الاجتماعى للأسلوب الأدبى على نحو أكثر وضوحاً ، كما ظهرت معالم الأسلوب غير الأدبى ؛ فأقاموا بذلك لونا من الأسلوبية الوظيفية . وتُعدّ دراسة كريستال وريڤى ، وكذلك دراسة ليش ، خير مثال على ذلك ، لقد قاموا بدراسة الأسلوب غير الأدبى حسب استعمالاته الاجتماعية الوظيفية ، بتنوع هذه الاستعمالات فى لغة الصحافة ، والإعلان ، والإذاعة ، معتمدين فى ذلك على مجموع المفردات الخاصة بكل سياق على حدة ، وأنماط التراكيب المستخدمة وظيفيا فى نفس الوقت . أما على مستوى الأسلوب الأدبى ، فإن دراسات هذه المدرسة ساعدت على تطوير مفهوم يرى فى الأدب لغة مصغرة خاصة ، تعتمد على قواعد مصغرة خاصة بها ؛ أى أنهم لم يفارقوا فكرة المعيار وإنما وضعوها فى إطار اجتماعى .

## ثانيا : الأسلوب باعتباره نوعاً من تكرار الأنماط أو توافق الظواهر اللغوية .

وقد تأثر هذا المنهج أشد التأثر بالمبدأ المشهور الذى صاغه **رومان ياكوبسن** والذى قال فيه : «**إن الوظيفة الشعرية تقوم على اسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار إلى محور التضام**» . وما يعنيه **ياكوبسن** بهذا المبدأ : **هو أن اللغة الشعرية قادرة على خلق سلسلة من العلاقات التركيبية ، تماثل إلى أكبر حد العلاقات الوثيقة التى تربط ما بين الأجزاء المنفصلة ، فى أى مجموعة لغوية استبدالية** ( Paradigm ) . **ومن الطبيعى أن تقوم الدراسات الممثلة لهذا الاتجاه ببحث العلاقات السينتاجمية ، والباراديجمية بين التراكيب النحوية والصيغ الصرفية والأبعاد الصوتية . ولكن التركيز فى هذا الاتجاه ينصب على دراسة القصائد الشعرية من حيث محاورها ، ومن حيث مستوياتها المختلفة ، وهذا طبيعى ؛ لأن القصيدة ، مهما كانت ، تتميز بقصر نسبى فى حجمها ، يمكن الباحث ، فى هذا الاتجاه ، من التوقف المدقق ، ومن التحليل المسهب لكل المستويات . ولعل أهم الدراسات الأسلوبية التى تمت داخل هذا الاتجاه ، إذا استبعدنا دراسات ياكوبسن ، هى الدراسة التى قام بها ولترأ . كوش** « Walter A. Koch » **فى كتابه عن «منحى ثلاثى المداخل لدراسة التكرار فى الشعر»** ، وتلك ترجمة اجتهادية لعنوان الكتاب الأصلى وهو :

Recurrence and Three Approaches to Poetry

ويطبق كوش فى هذا الكتاب ، منهج تحليل نصى ، يحاول فيه أن يوجد العلاقة بين أنماط السينتاجم من ناحية ، والاختبارات الباراديجمية للكتاب من ناحية أخرى ، **وهو يرى أن اللغة الشعرية تقوم ، عادة ، على نظم العلاقات فى شكل سلسلة من الأنماط ، ثم يقوم ـ فى نفس الوقت ـ بخرق هذه السلسلة ، عند لحظة الاختيار . ومن أحسن الأمثلة التطبيقية التى قدمها كوش لتوضيح هذا الأمر دراسته لقصائد ديلان توماس** ( Dylan Thomas ) . و إ . إ . **كمينجز** ( E.E. Cummings ) .

ومن المهم أن نلاحظ ، فى هذا السياق ، أن اختيار قصائد هذين الشاعرين يقوم على قدر هائل من التوفيق فى تقديم المثال ، وليس التوفيق على صحة المنهج باطلاقه ؛ ذلك لأن هذين الشاعرين بالذات ، يتميز شعرهما بخرق مستمر وانحراف دائم للغة المعيارية . **ولكن يبقى السؤال المهم ، وهو : هل الخاصة الشعرية ، عند هذين الشاعرين بالذات ، تمثل مبدأ عاماً ينطبق على كل الشعراء ويشمل الشعر فيؤسس قاعدة أسلوبية ؟** . إن هذا السؤال لا يمكن الإجابة عنه بالإيجاب فى هذه المرحلة .

ومهما يكن من أمر ، فمن المستحيل أن نقدم ترجمة توضيحية لهذا النوع من التحليل الأسلوبى ، إذ أن ترجمة الشعر صعبة فى ذاتها ، وتحليل مستوياته اللغوية بعلاقاتها المعقدة أمر أكثر صعوبة . ولعل الأجدى أن نقوم بهذا فى دراسة أخرى ، نعد بها القارئ تعتمد على تقديم محاولة تطبيقية ، تلتزم إطار المنهج وتطبيقه على نماذج عربية . وعندئذ يمكن للقارئ أن يكون حكما دقيقا .

ومهما يكن من أمر هذا الاتجاه فهناك دراسات اخرى غير دراسات كو ش . ومن أهمها دراسة **م . أ . ك هاليداى** M.A.K. Halliday لقصيدة **يتس** (Yeats) المشهورة «ليدا والبجعة» ( Leda and Swan ) . وفى هذه الدراسة يقدم **هاليداى** نموذجاً لافتا يوضح إمكانية قيام أداة التعريف بأكثر من وظيفة ، بل إنه يوضح أن أداة التعريف ( The ) تقوم بثلاث وظائف لغوية متعاقبة ومتزامنة فى نفس الوقت ، كما يقوم بدراسة «**أنماط الفعل**» فى هذه القصيدة ليوضح أن أنماط الفعل تمثل انحرافًا وظيفيا عن أنماط الفعل فى اللغة العادية ، بمعنى أن الفعل يؤدى وظائف إضافية ، بل مخالفة ، للوظائف التى يقوم بها فى مجال غير شعرى .

ومن أهم الدراسات التى قدمها هذا المنهج أيضا دراسة صامويل ليڤين Samual R. Levin عن «الأبنية اللغوية فى الشعر Linguistic structur e in poetry . ويستخدم ليفين فى هذه الدراسة إطاراً نظرياً ، يمكن أن نصفه بأنه توليدى تحليلى ، ومعنى هذا أنه إطار يعتمد على نظريات تشومسكى من ناحية ، ويطور مبدأ ياكوبسن المشهور من ناحية أخرى ، محاولا بذلك كله وصف الوحدة التأسيسية فى اللغة الشعرية . وهو يسمى هذه الوحدة باسم «**الازدواج التبادلى**» ( Couples ) ، ويعنى به التوافق بين زوجين من العناصر ، يترابط كلاهما ترابطاً دلالياً ، وبين زوجين من الأنماط السينتاجمية . ولقد تحدث ليڤين عما تتصف به اللغة الشعرية من قيود متميزة ، ومنهاجية لافتة ، فى استغلالها للقواعد النحوية فى اللغة .

**ومن الممكن أن يوصف ما يتميز به الشعر عند ليفين ، باعتباره انحرافا عن قواعد اللغة العادية ، وهو انحراف يدرسه ليڤين فى إطار نظرية القواعد التحويلية للنحو التوليدى . ويرى أن النظرية التوليدية ، ويعنى نظرية تشومسكى ، قادرة على وصف القواعد أو الأجرومية المصغرة الخاصة بقصيدة من القصائد ، كما يرى أن هذه النظرية قادرة ، بالمثل ، على التنبؤ ، مما يعنى أنها نظرية يمكن أن تتخطى المادة العلمية القائمة : وإذن فإن الأجرومية الخاصة بقصيدة من القصائد لا تتميز بقدرتها على وصف مستوى السطح من هذه القصيدة فحسب ، بل تتميز أيضا بقدرتها على الكشف عن الإمكانيات الباطنة ، والكامنة بالضرورة فى أى قصيدة وعند أى شاعر .**

ويتميز هذا الاتجاه ، فى النهاية ، بمحاولة الربط بين الوصف اللغوى للأعمال الأدبية والإمكانيات الكامنة فى اللغة الشعرية . ومن المؤكد أنه قدم انجازات لافتة فى هذا الإتجاه . ولكنه ، للأسف ، لم يطور منهجه ، فى الجوانب الاجرائية ، ولم يتعمق بالقدر الكافى محاولة الربط بين عملية التوصيف اللغوى لبنية الأعمال الأدبية ، وعمليات التفسير والتأويل التى تتجاوز إطار الوصف اللغوى . إن هذا المنهج ، بعبارة أخرى ، اقتصر على عرض الوسائل اللغوية ، والأدوات البلاغية فى الأعمال الأدبية دون أن يقوم بتوجيه عمليات الوصف توجيها نقدياً ، أو يضرب فى عمق المشكلة النصية ، وهى مشكلة «**قيمة**» أصلا . وإذا كان هذا الإتجاه يعد خير مثال لعمليات التوصيف الأسلوبية للغة الشعرية ، من الناحية التطبيقية ، فإنه لا يتجاوز هذا الجانب ، ولا يربط بين الوصف البلاغى والرسالة التى ينطوى عليها كل عمل أدبى . ومن هنا أصبحت دراساته مجرد محاولات لإظهار قدرة «**الأسلوبية**» على وصف ملامح اللغة الشعرية ، وأعنى دراسات لا تربط ربطاً دقيقا بين الوصف والمعنى . ولا تضع فى اعتبارها مشكلة التأويل النقدى للنص .

ولا يكفى للدفاع عن هذا التيار أن نستبعد جانب التأويل أو جوانب المعنى الكلى من الأسلوبية ذلك لأن هذا الاستبعاد يمثل خللا ، لا يمكن إلا أن يؤثر فى أى تحليل أسلوبى .

### ثالثا : التعامل مع الأسلوب باعتباره وسيلة من وسائل استغلال الطاقة الكامنة فى اللغة ، ومحاولة وضع قواعد لامكانيات هذه الطاقة .

ويتميز هذا المنهج عن غيره من المناهج التى عرضنا لها فى هذا المقال بأن معظم من ينتمون إليه يتبنون نظرية قواعد النحو التحويلى باعتبارها أساس دراستهم للنصوص الأدبية . ويرى معظم اللغويين المحدثين أن مبادئ النحو التوليدى تتميز كنظرية عن غيرها من النظريات فى علم اللغة ، وذلك بقدرتها الأكثر موضوعية فى الكشف عن الطاقات الكامنة فى قواعد النصوص الأدبية . ويمكننا أن نصنف اللغة ، حسب هذه النظرية ، فى مستويين أساسيين هما المستوى السطحى الظاهرى surface structure ، والمستوى الباطنى ( deep structure ) . وإذا كانت عملية التأويل الدلالى للغة تبدأ من المستوى الباطن العميق فإن التأويل الصوتى يبدأ من البناء السطحى . ويربط من المستويين مجموعة من التحويلات ( transformations ) الاجبارية obligatory والاختيارية ( optional ) التى لا تغير المعنى فى أساسه . وإذا سلمنا بهذا الإطار النظرى فمن الممكن أن نقول إن استغلال الشاعر ، أو المؤلف ، لأنواع معينة من التحويلات (وخاصة الاختيارية منها) يعد أساساً من الأسس التى تكون أسلوبه . إن اختيار الروائى أو الشاعر لبعض التحويلات اللغوية دون غيرها ، وإلحاحه عليها من بين مجموعة التحويلات الكامنة فى النظام اللغوى إنما هو استخدام مميز لطاقات

اللغة ، وأهم من ذلك أنه أسلوب الكاتب على المستوى اللغوى .

ويقول أوهمان فى مقاله عن « النحو التوليدى والأسلوب الأدبى » إن هناك ثلاث خصائص ، على أقل تقدير ، للقواعد التحويلية . هذه الخصائص ، تجعل نظرية النحو التحويلى أكثر صلاحية من غيرها من المناهج للتعامل مع أسلوب النص الأدبى ووصفه وصفا موضوعياً . وأول هذه الخصائص : أن الكثير من التحويلات ذو طابع اختيارى ، بمعنى أن التركيب المعطى يمكن تحويله إلى تراكيب متعددة على « **مستوى السطح** » دون تغيير هام فى المعنى الدلالى لهذا التركيب . ومن هذه التحويلات ، التحويلات التى تعيد تنظيم المستوى السطحى ( Surface structure ) . وتحويلات التضام ( combination ) وتحويلات الإضافة addition ) ، وتحويلات الحذف ( deletion ) ولذلك يمكن للنحو التوليدى أن يولد الكثير من التراكيب « **التى تعنى نفس الشئ** » ؛ فيمثل بدائل على مستوى الدراسة الأسلوبية . وثانى هذه الخصائص أن هذه التحويلات تغير فى الحقيقة جانبا ، فحسب ، من البناء التركيبى ، ولكنها تترك جانبه الأكبر دون تغيير يذكر . ولذلك فإن التركيب المحول يحتفظ بعلاقته التركيبية مع التركيب الأصلى ، أعنى التركيب الذى حدثت فيه هذه التحويلات . ولاشك أن هذه الميزة للتحويلات تفسر إمكانية تحوّل مجموع التراكيب إلى بدائل ، تتمايز من حيث الظاهر ، ولكنها تظل وسائل مختلفة لقضية ( proposition ) أصلية واحدة . ومع أن العلاقة بين هذه البدائل الأسلوبية ، هى علاقة حدسية أصلا ، فإن النظرية التحويلية تقدم تفسيرا موضوعيا لهذه العلاقة الحدسية ، فتنقلها من مستوى إدراكى إلى مستوى إدراكى آخر أكثر وضوحاً . أما الصفة الثالثة ـ فتتصل ـ بقدرة النحو التوليدى على تفسير تولد التراكيب المعقدة ، وبالتالى الكشف عن علاقاتها بالتراكيب البسيطة . إن الكتاب يختلفون ، بدرجات متباينة ، فى مقدار التعقد التركيبى على أساس من القواعد التحويلية التوليدية لنحو اللغة (انظر **أوهمان** فى اللغويات والأدب ) .

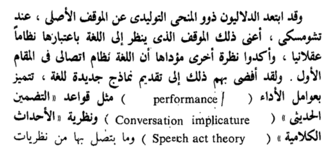
ولعل النظرية التوليدية تتميز عن النظريات البنيوية بإنها تقدم نموذجاً للقدرة الكلامية ( Competence Model ) . ويعنى ذلك أنها تستطيع توصيف التعبيرات أو العبارات القائمة فعلا ، بل تتجاوز ذلك إلى توصيف المبادئ التى تتحكم فيما تقول ، أى أنها تقدم تفسيراً للقواعد اللغوية التى تتحكم فى إصدار الكلام Language productivity ، وفهم المتلقى له ( Intelligibility ) . وهذا النوع من النحو ـ التوليدى ـ يقدم لنا أداة للتحليل الأدبى ، بل ما هو أكثر من ذلك ، فهو منظور فريد فى ذاته ، يطرح نموذجاً يفسر العلاقة المتفاعلة بين الإبداع الخلاق عند الأديب والابداع الذهنى عند المتلقى .

وتتميز النظرية التحويلية التوليدية بتفضيلها المنحى الفلسفى العقلانى ( Rationalism ) بدل المنحى السلوكى الذى اتخذته المناهج الأولى فى الأسلوبية نموذجاً فلسفيا لها . ويعنى ذلك أن اللغويين التحويليين يهتمون بدراسة اللغة كنظام عقلانى ، أى كأنموذج يظهر المبادى اللغوية الشاملة وليس كنمط فى الاتصال .

ومن أهم الدراسات الأسلوبية التى اتخذت المنحى التوليدى إطاراً لها ، الدراسات التى قام بها أوهمان ( R. Ohman ) . وو. أو هندريكس ( O. Hendricks ) وم. ثورن James P. Thorne وسيمور شاتمان Seymour chatman ور. فولر R. Fowler . **وإن كان لنا أن نأخذ شيئا على هذه الدراسات فنحن نأخذ عليها اتجاهها إلى الطابع التنظيرى فى الأسلوبية أكثر من الطابع التطبيقى ، ومع ذلك فمن المهم أن نذكر لهم دراساتهم اللافتة للوزن والايقاع فى الشعر ، تلك الدراسات التى تندرج تحت اسم « العروض التوليدى** ( Generative Metrics ) **والتى تمثل إنجازا متميزا خصصت له مجلة « البويطيقا » عدداً خاصاً ، فضلا عن دراستهم المهمة فى الاستعارة ، وكلها دراسات تحدث إنقلابا خطيراً فى النظريات المتعارف عليها لو توبعت وطبقت على مجالات أوسع وأشمل .**

والفرضية الأساسية التى تعتمد عليها أغلب الدراسات التحويلية ، فى الأسلوبية ، هى إمكانية فصل « **الشكل** » أو « **التعبير** » عن « **المضمون** » أو « **الدلالة** » . ومن الممكن ، فى ضوء هذه الفرضية ، تحليل الشكل تحليلا منفصلا ، والنظر إلى الصيغ التحويلية المتعددة باعتبارها صيغا شكلية متكثرة ، لمضمون واحد . ولكن هذا المنهج يتجاهل الكثير من المتغيرات الدلالية التى ترتبط ارتباطاً مباشراً بالتغيرات السطحية والتركيبية . وقد تجاهل ممارسو هذا المنهج ، بصفة عامة ، المشاكل الدلالية والنصية ، مما أثار النقاد ضدهم ، وأدى إلى قيام مناظرات عنيفة عديدة بين الأسلوبية والنقاد . وقد أدت هذه المناظرات إلى اقتناع بعض علماء اللغة المعاصرين بتقصير الدراسات التحويلية التوليدية فى بعض جوانب الأسلوبية . وبالتالى عجزها عن أن تكون بديلا للنقد الأدبى ، ولقد أدى ذلك أيضا إلى ظهور نظريات لغوية معاصرة ، يطورها مجموعة من اللغويين يعرفون باسم « الدلاليين ذوى المنحى التوليدى » ( Generative Semanticists ) . وهم لغويون انشقوا على المدرسة الأصلية التى يمثلها تشومسكى .





**وقد ابتعد الدلاليون ذوو المنحى التوليدى عن الموقف الأصلى ، عند تشومسكى ، أعنى ذلك الموقف الذى ينظر إلى اللغة باعتبارها نظاماً عقلانيا ، وأكدوا نظرة أخرى مؤداها أن اللغة نظام اتصالى فى المقام الأول . ولقد أفضى بهم ذلك إلى تقديم نماذج جديدة للغة ، تتميز بعوامل الأداء** ( performance ) **مثل قواعد « التضمين الحديثى »** ( Conversation implicature ) **ونظرية « الأحداث الكلامية »** ( Speech act theory ) وما يتصل بها من نظريات

متعلقة بقواعد النص ، وتحليل النص Text Grammar Discourse Analysis • وهى كلها نظريات معاصرة مازالت فى مرحلة المخاض ، ولكنها تبشر بظهور بديل أسلوبى نصى ، يهتم بالتأويل النقدى للنصوص الأدبية . ولن نخوض فى هذه النظريات اللغوية المعاصرة فى هذا المقال . ولكن علينا أن نشير إلى أن كثيرا منها يبشر بإيجاد حلول لإرساء قواعد علمية للمناهج النقدية على مستوى النصوص الأدبية . ومن الواضح الآن ، أن معظم هذه النظريات اللغوية المعاصرة فى الأسلوبية تأخذ الكثير من النقد الأدبى ، لكى تصبح على مستوى دراسة النصوص الأدبية وتأويلها . وذلك على عكس المناهج التى عرضنا لها فى هذا المقال ، والتى أعطت النقد الأدبى الكثير ، ولكنها عجزت عن أن تكون بديلا له .

## قصور ومشاكل مناهج الأسلوبية :

ولكن الحقيقة أن معظم هذه الاتجاهات اللغوية المستخدمة فى دراسة الأسلوبيات قد اتسمت ، بالرغم من منجزاتها فى مجالى النقد الأدبى والدراسات الأدبية ، بقصور شديد ، لم يمكنها من أن تصبح بديلا حقيقيا للنقد الأدبى أو منافساً له . ولم يتمكن علم «**الأسلوبية**» إلى وقتنا هذا من الخروج بنظرية متكاملة تساعد فى تأويل النصوص الأدبية وتقييمها .

وسنعرض هنا لبعض الأوجه المهمة فى هذا القصور . أولا: من أساسيات المنظور اللغوى للأعمال الأدبية ، أن كل حدث أدبى يمكن تشفيره بعدد مختلف من الصيغ اللغوية ، كما أننا يمكن أن نحلل هذا التباين الأسلوبى ، أو التشفيرات المختلفة الممكنة ، على أساس علاقات ( Paraphrase relation ) ذاتها ، وأعنى العلاقات التى تربط بين هذه الصيغ المتباينة ، والكامنة فى النظام اللغوى باعتباره كلا متكاملا . ومن هذه الزاوية ، فإن اختيار الكاتب لصيغة بعينها ، أو لتعبير فى حد ذاته ، أو لنمط معين دون الأنماط الأخرى المتاحة ، إنما هو «خرق» محدد ، ينظر إليه من زاوية علم الأسلوب باعتباره خرقا ذا مغزى محدد ، ودلالة محددة ، ذات شحنة عاطفية خاصة به . **ولكن اللغة والصيغ البيانية اللغوية المستخدمة ليست سوى خاصية من خصائص العمل الأدبى ، أى أنها مجرد جانب واحد فقط من خصائص النص الأدبى ، كما يقرر سبنسر وجريجورى (١٩٦٤) بحق ؛ ولذلك فإن الدراسات الأسلوبية لا تمكننا من التعامل مع الجوانب الأخرى من النص الأدبى ، وأقصد الجوانب التى تعد من صميم الدراسات النقدية** ، من مثل الحبكة ، والشخصيات ، والأفكار ، والدلالات الاجتماعية والنفسية .. إلخ .

ولا شك أننا عندما نتجاهل هذه الجوانب فإننا نضيق إطار النص الأدبى ، ونختزل وجوده المتعدد فى بعد واحد ، هو البعد اللغوى فحسب . وقد يقال إن علم اللغة ، وبالتالى «الأسلوبية» ، قادر على الكشف عن هذه الجوانب كما يحدث ، مثلا ، فى التوجيه المعاصر لأفكار الشكليين الروس ، أو دراسة «**العوامل النحوية**» ، وتحويلها إلى نماذج تطبّق على القصص ؛ ونهتم بدراسة «**الفاعل**» و «**الضمائر**» مثلا .

**ولكن تظل الحقيقة قائمة ، وهى أننا نحاول - أولا - أن نطبق النموذج اللغوى العام على نموذج لغوى خاص ، فنقع مرة أخرى فى خطر دراسة الأدب من خارجه ، وإن اتخذت الدعوى ، هنا ، صيغة أكثر مراوغة ؛ لأنها دعوى تنطلق من علم اللغة . وتؤكد الطبيعة اللغوية للعمل الأدبى ، إلا أنها تظل دعوى لا تصل إلى درجة التحقق الكامل ؛ لأن النص الأدبى لغة متمايزة يستلزم مناهج متمايزة عن المناهج اللغوية . وأهم من ذلك أنه يظل مثيراً لقضايا المعنى والتأويل ، والقيمة ، وهى قضايا لم تحل بأى منهج لغوىٍّ ، حتى الآن .**

ولذلك لا تزال «**الأسلوبية**» دراسة جزئية ، لم تصل إلى درجة من «التكامل المنهجى» الذى يغطى «**كل**» العمل الأدبى من ناحية ، ولم تصل إلى درجة من «**التمايز المنهجى**» الذى يفصل دراسة النص الأدبى عن غيرها من دراسات النصوص اللغوية الأخرى .

**وإذا قلنا إن «الأسلوبية» بكشفها عن التباين الأسلوبى إنما تقودنا إلى عمليات التوصيل ، وتلفتنا إلى طبيعة «الرسالة» فى النص الأدبى ، إذا قلنا هذا كله فإن علينا أن نلاحظ أن الأسلوب ، فى ذاته لا يمكن أن يكون مساويا لجميع الظواهر اللغوية للنص الأدبى . ومن الممكن أن نقول إن هناك ظواهر أخرى كثيرة ، لا تستطيع «الأسلوبية» ، بوضعها الحالى أن تتعامل معها ، بسبب ما فى مناهجها نفسها من قصور . ومن أهم الظواهر التى عجزت المناهج اللغوية ، المتمثلة فى «الأسلوبية» عن معالجتها ، ظاهرة الأبنية البلاغية التى تفوق التركيب الواحد ، ومنها الأبنية العليا الشاملة فى النصوص الأدبية .**

ثانيا : لقد كان الهدف الأول من التوصيف اللغوى للنصوص الأدبية محاولة ترشيد النقد الأدبى ، وتثبيت أحكامه بتأسيسها على أسس موضوعية وعلمية ، تسمح للناقد والمتلقى بإدراك الشحنة الجمالية إدراكاً نقديا واعياً ، ولقد كان السبيل إلى ذلك هو استخدام مناهج موضوعية تتيح للناقد أدلة تجريبية وفيرة ، وبالتالى كمّا من المعطيات الكمية والكيفية يدعم رؤى النقاد الذاتية ، ولكن ذلك الموقف يفترض ، بداهة ، أن المادة العلمية الأولية المستخدمة فى الدراسات الأسلوبية معطاة مباشرة للدارس ، وأنها ذات طبيعة محايدة مستقلة عنه ، وأنها ليست مبنية على حدس الناقد ورؤيته ، أو حساسية الدارس النقدية . والحقيقة أن العكس هو الصحيح ، وأن المادة الإمبريقية فى الأسلوبية لا تنفصل عن ذات مدركها انفصالا كاملا ، ومن هنا ظلت مناهج علم الأسلوب ، فضلا عن العلوم اللغوية ، عاجزة عن تقديم أى منهج نستطيع من خلاله تحديد الظواهر اللغوية الجديرة بالدراسة الأسلوبية أو تحديد الظواهر الأدبية ذات الدلالة النقدية . **ولماذا لا نقول إن دارس «الأسلوبية» الأصيل لا يمكن أن يصل إلى مستوى لافت ، دون أن يكون متمتعا بخبرة هائلة بالتراث الثقافى والأدبى ، وحساسية نقدية مرهفة ، ومعرفة أدبية شاملة ، وتذوق فنى رائع ، وأن هذا**

**كله يوجه مهارته اللغوية المكتسبة ، ويُمَكِّنه من أن يضع يده على الظواهر اللغوية التى تستحق الدراسة أسلوبيا .** إن دارسى الأسلوبية من هذه الزاوية ، شأنهم شأن ممارسى الدراسات الأسلوبية ، يعتمدون أساساً على خبرتهم ، وحساسيتهم النقدية ، ومعرفتهم بالتراث الأدبى قبل معرفتهم بمبادئ الدراسات الأسلوبية ، تلك المبادى التى تقدم مجرد عون على الدخول إلى النص دون أن تؤسس وحدها مدخلا كاملا أو شاملا . وهذا طبيعى ؛ لأن المبادئ الأسلوبية ، وهى مبادئ لغوية أساساً ، لا تستطيع أن تدرس كل الظواهر اللغوية والبلاغية الكائنة فى النصوص الأدبية ، بل إنها تختار فحسب تلك الظواهر اللغوية التى تمثل جانبا هاماً من النصوص الأدبية ، أى تلك الظواهر التى تميز نصا عن آخر أو كاتبا عن غيره .

وأساس الاختيار ، فى هذا المجال ، ومن بدايته حتى نهايته، اختيار نقدى ، يعتمد على معايير كامنة فى وعى الدارس ، وهى معايير تتجاوز المبادئ اللغوية ، وتوجه اجراءات البحث الأسلوبى الذى يتحول ، عند كبار الأسلوبيين، إلى دراسة نقدية ، تحاول تحقيق مقولاتها وفرضياتها بإجراءات لغوية ، وليس بمبادئ .

ثالثا : إن معظم نظريات علم اللغة الحديث قد قيدت نفسها بمواصفات لغوية فى مستوى الجملة ، أو ما هو أدنى من الجملة ، وذلك لعجزها عن الإتيان بنظريات شاملة على مستوى النص . ولم تظهر النظريات التى تستطيع ، بطبيعتها الشاملة ، التعامل مع النصوص إلا أخيرا . وهى نظريات مازالت فى أطوارها الأولى المبكرة ، وأهم من ذلك أنها لا تزال بمثابة نماذج « Models » غير متكاملة ، لم تصل بعد إلى طور النظريات العملية التى يمكن اختبارها أو التحقق من صحتها . وكان من الطبيعى ، نتيجة تقييد النظريات اللغوية التطبيقية وانحصارها فى مستوى التركيب الواحد ، وتحديدها لانفصام المستويات اللغوية الوصفية ، كان من الطبيعى أن ينعكس ذلك على الدراسات الأسلوبية . لقد اقتصرت هذه الدراسات الأسلوبية على البحث فى مستوى المفردات ، الصوتية ، والتراكيب المنفصلة ، وأهملت الجوانب الدلالية ، والسيميائية ، والنصية ، وهى جوانب لا تقل أهمية ، إن لم تكن أهم من النظر إلى المواصفة اللغوية للأعمال والنصوص الأدبية . والحقيقة أن البنائية ( Structuralism ) قد أدت بطريقة غير مباشرة إلى حصر المواصفات اللغوية فيما هو أدنى من مستوى الجملة ، والجدير بالذكر أن الدراسات والنظريات اللغوية التى طمحت إلى دراسة النصوص ، ودراسة ما أسمته أجروميات النصوص وتحليلها فيما يعرف بمصطلح « Text Grammar » و « Discourse Analysis » إنما كانت نتيجة غير مباشرة لتأثر النظريات اللغوية الحديثة بالنقد الأدبى ، وليس العكس .

**ويعنى هذا أن اتجاهات النقد الأدبى الوظيفية هى التى شجعت علم اللغة على الطموح إلى القيام بدراسات تتجاوز مستوى الجملة بحيث لا تقتصر المواصفات اللغوية على الدراسة الجزئية للنصوص ، بل تتجاوز ذلك إلى دراسات كلية للنصوص بشتى أشكالها**(أنظر دج ويدسون ١٩٧٧ ـ ١٩٧٨ ، وقان ديك ١٩٧٨ ، ١٩٨٠ ) .

رابعا : إن اقتصار الدراسات الأسلوبية على الظواهر اللغوية والبلاغية ، وأنماط خرق الأسلوب العادى .. إلخ ، قد أدى بوضع «الأسلوبية» فى طريق مسدود ، أو هو كذلك فى الوقت الحاضر على الأقل ولا سبيل ، والأمر كذلك ، أمام «الاسلوبية» الإنفراد ، دون النقد الأدبى بالأحكام الأدبية ؛ ذلك لأن «الأسلوبية» حددت نفسها منذ البداية بالأحكام اللغوية . ولكن الأدب ظاهرة شمولية تجمع كل الظواهر الاجتماعية والثقافية والحضارية .. إلخ . ولا سبيل للأسلوبية بأدواتها اللغوية البحتة أن تطمح إلى إطلاق الأحكام الاجتماعية والثقافية ، أو سبر أغوار رؤى الكاتب الاجتماعية وغيرها ، بأدواتها اللغوية الجزئية فى النهاية . **وكل ما تستطيع «الأسلوبية» أن تقوم به هو النظر إلى العمل الأدبى فى ذاته باعتباره كياناً لغوياً منغلقا يستقل عما حوله ، ولكن العمل الأدبى ليس كذلك ، وأى دراسة للعمل الأدبى لابد أن تتجاوزه إلى ما عداه ؛ فتقييم العمل الأدبى له معيار داخلى حقا ، ولكن هذا المعيار يتجاوز العمل الواحد إلى الأعمال ، كما يتجاوز الأعمال إلى الأنواع ، كما يتجاوز الأنواع إلى الوظائف ، وأخيرا يربط الوظائف بأنظمة أوسع .** ومعنى هذا كله أن تقييم الأعمال الأدبية وإطلاق الأحكام النقدية عليها إنما هو أمر يتجاوز النص ، فى ذاته ، إلى ما هو خارجه ، أى أنه أمر يتحرك من الداخل إلى الخارج حيث تتحدد الرسالة المرجعية للنص .

ومن هنا فإن العمل الأدبى ليس مجرد ظاهرة جمالية فحسب ، بل هو ظاهرة تحس وتدرك فى آن واحد ، أى أنه رسالة يجب أن يتلقاها العقل فى نفس الوقت.ولعلنا ، فى ذلك كله ، نوافق كثيرين غيرنا ، ونقضى على الوهم الجمالى المنعزل الذى يسيطر على أذهان البعض . ومن المفيد أن نؤكد هذه العبارات التى ذكرها المسدّى فى كتابه عن الأسلوبية ، حيث قال : «**إن هذا الازدواج ـ الكامن فى طبيعة الرسالة الأدبية ـ هو الذى يحتم علينا القول بأنه لا شرعية لأى نظرية جمالية فى الأدب ، ما لم تتخذ من مضمون الرسالة الأدبية أساً لها ، بل أهم قواعدها أساسا . كما لا يمكن الإقرار بأى قيمة جمالية للأثر الأدبى ، ما لم نشرح مادته اللغوية على أساس اتحاد منطوق مدلولها ، من ملفوظ دوالها ، ثم إنه لا أسلوبية بدون غوص فى أبعاد الظاهرة الأدبية فى حد ذاتها .** » (المسدّى ١١٨ : ١٩٧٧ ) .

## الأسلوبية والنقد الأدبى :

بعد أن عرضنا بإيجاز لأهم المناهج المختلفة فى «**الأسلوبية**» ، أو

«علم الأسلوب » ، وأهم مشاكلها، يحسن أن نطرح سؤالا عن غاية هذا العلم الجديدة ، وعلاقته بالنقد الأدبي . إن «الأسلوبية » ، كما ذكرنا من قبل ، منهج لغوى شديد الاقتران بالظاهرة الأدبية . لكنها ، كعلم ، توجد جنبا إلى جنب مع النقد الأدبي فى الوقت الحاضر . والسؤال الآن : هل يمكن للأسلوبية أن تعوضنا عن النقد الأدبي ؟ وبالتالى هل يمكنها أن تطرح نظرية شمولية ، تمكنها من أن تحل محل النقد الأدبي تماماً ؟ إن مثل هذين السؤالين لا يسهل الإجابة عنهما بالنفى أو الإيجاب ، ذلك لأن مداخل الأسلوبية تتداخل ، الآن ، تداخلا شديداً مع النقد الأدبي ، تماما كما يتداخل علم اللغة الحديث مع النقد الأدبي فى مجالات عديدة . ولقد نتج عن هذا التداخل مناهج معاصرة ، مثل علم العلامات Semiotics ، أو سيميولوجيا الأدب والنصوص الأدبية ، ولا شك أن هذا العلم بالذات سيؤدى إلى تطوير مناهج النقد الأدبي ، ولعله يحوّل الأسلوبية عن مجراها ، لأنه يلفتها إلى أنظمة دلالية أكثر شمولا من دلالات اللغة نفسها .

والإجابة عن السؤال السابق تحتم علينا الإجابة مسبقاً عن سؤال ، أو عدد من الأسئلة الأخرى خاصة بماهية الظاهرة الأدبية ، وبالتالى ماهية النصوص الأدبية . إن «الأسلوبية » ، كما ذكرنا من قبل ، تحتم رؤية ماهية العمل الأدبي ، باعتباره خَلْقا فى ذاته ولذاته ، أى باعتباره كياناً مستقلا عن كل ما حوله ، متعلقا بذاته . ولقد كان من نتائج هذه النظرة ـ فيما يقول المسدّى ـ «أن اعتبر الأثر الأدبي صياغة مقصودة لذاتها ، وصورة ذلك أن لغة الأدب تتميز عن لغة الخطاب النفعى بمعطى جوهرى ؛ لأنه مرتبط بأصل نشأة الحدث الألسنى فى كلتا الحالتين ، وبينما ينشأ الكلام العادى عن مجموعة انعكاسات مكتسبة بالمران والملكة ، نرى الخطاب الأدبي صوغا للغة عن وعى وإدراك ؛ إذ ليست اللغة فيه مجرد قناة عبور للدلالات ، وإنما هى غاية تستوقفنا لذاتها   لذلك اعتبر مؤلفو البلاغة العامة أن ما يميز الخطاب الأدبي هو انقطاع وظيفته المرجعية لأنه لا يرجعنا إلى شئ ، ولا يبلغنا أمرا خارجيا ، إنما هو يبلغ ذاته ، وذاته هى المرجع والمنقول فى نفس الوقت ، ولما كف النص عن أن يقول شيئا عن شئ إثباتا أو نفيا ، فإنه غدا هو نفسه قائلا ومقولا ... » (المسدّى ١١٢ : ١٩٧٧ ) .

وإذا وافقنا على أن الأسلوبية نظرية علمية لتحليل الأسلوب الأدبي ، فهل يكفى ذلك لكى نعتبرها نظرية نقدية شمولية ، فتكون بديلا عن النقد الأدبي ؟ إنى أضم صوتى إلى صوت المسدّى فى حكمه على «الأسلوبية » ، وفيما انتهى إليه من عدم جواز النظر إليها باعتبارها بديلا للنقد الأدبي ، وذلك لعجزها ، الذى حاولت أن أؤكده ، من منظور آخر ، عن تأسيس نظرية شاملة تتسع لتقييم كل الظواهر الأسلوبية وإذن فنحن ـ كما يقول المسدّى ـ «**ننفى عن الأسلوبية أن تؤول إلى نظرية نقدية شاملة لكل أبعاد الظاهرة الأدبية ، فضلا عن أن تطمح إلى نقض النقد الأدبي أصوليا ، وعلة ذلك أنها تمسك عن الحكم فى شأن الأدب من حيث رسالته ، فهى قاصرة عن تخطى حواجز التحليل إلى تقييم الأثر الأدبي بالاحتكام إلى التاريخ ، بينما رسالة النقد كامنة فى إماطة اللثام عن رسالة الأدب ، ففى النقد إذن بعض ما فى الأسلوبية وزيادة ، وفى الأسلوبية ما فى النقد إلا بعضه .** » (المسدّى ١١٥ : ١٩٧٧ ) .

■■■

## ● قائمة المصادر :

### المصادر العربية والانجليزية


١ ـ عبد السلام المسدّى (١٩٧٧ ) الأسلوبية والأسلوب الأدبي : نحو بديل ألسنى فى النقد الادبي . الدار العربية للكتاب ، ليبيا . تونس

2. Chatman, Seymour. (1971) **Literary Style: A Symposium,** Oxford University Press, London.
3. Crystal, D. & Derek Davy (1969) **Investigating English Style.** Longman. London.
4. Enkivst, N.E. (1973) **Linguistic Stylistics.** Mouton.
5. Freeman, Donald C. (ed.) (1970) **Linguistics & Literary Style,** Holt Richard & Winston.
6. Hough, Graham (1969). **Style & Stylistics.** Routledge & Kegan Paul. London.
7. Hendricks, W. O. (1976). **Grammars of Style & Styles of Grammar.** North-Holland Publishing Company.
8. Kachru, B.B. & Herbert F.W. Stahlke. (1972). **Current Trends in Stylistics.** Linguistic Research Inc., U.S.A.
9. Sebeok, A. Thomas (ed) (1960). **Style in Language.** The M.I.T. Press, Cambridge Massachusetts.
10. Spencer, John (ed) et al. (1964). **Linguistics & Style.** Oxford University Press, London.
11. Widdowson, H G. (1975). **Stylistics and the Teaching of Literature.** Longman, London.




# علم وتاريخ


ترجمة وتقديم: د. سليمان العطار




■■ هذا المقال منتزع من كتاب نظرية الأدب المترجم إلى الأسبانية عن البرتغالية . ومؤلف هذا الكتاب المهم هو ڤيتور مانويل دى أجيبار إى سيلڤا . وهو ينحو فى كتابه إلى إبراز الأهمية القصوى للنص الأدبى فى عمل الناقد ، ومن ثم يركز على دور اللغة فى النقد الأدبى بوصفها المادة الأولية التى يشكل منها المبدع نصه . وهو فى خلال ذلك ينبه بقوة إلى أهمية العاملين التاريخى والنفسى فى فهم النص الأدبى من خلال حركته من المبدع الى المتلقى ، لكنه يحذر بشدة من سوء فهم النقاد للعاملين المذكورين ؛ إذ لا سبيل إلى فهم دورهما إلا بالمعطيات التى يطرحها النص نفسه ، وعلى أسس علمية دقيقة يتيحها البحث فى منجزات علم النفس ، وفى التراث ، وفى الواقع الحامل لهذا التراث

■■■■■

هذا يمثل الخط العام للمؤلف من خلال عرضه المركز الوافى لنظرية الأدب على أسس تاريخى ، يعالج التنظير للأدب منذ لحظات انبثاقه الأولى ، حتى آخر تطور وصل اليه . انه لا يترك مشكلة من مشاكل الأدب الا عرض لتاريخ معالجتها ؛ كذلك لم يترك ناقدا مؤثرا الا عرض لنا فكره النقدى فى سياقه التاريخى والفلسفى . وعبر ذلك كله تكتمل ببليوجرافيا مهمة لنظرية الأدب .

ويبدو أن الخط العام المشار إليه ، كان قد نتج ـ فى المقام الأول ـ من تعامل صاحبه مع نظرية الأدب بمسايلها المتعددة الاتجاهات ، وفى حركة هذه المسايل فى نشأتها وتطورها ، فاكتشف دور النص المتزايد فى اطراد ، كما لاحظ عيوب التركيز على العامل التاريخى أو النفسى ، وفى نفس الوقت مقاتل تجاهل العاملين المذكورين ، فانطلق تتشكل له وجهة نظر ساق فى ظلها

نظرية الأدب سوقا ينمى وجهة نظره تلك ، ويبرز فى دقة اتجاهها .

والمقال المعروض اليوم نموذج طيب للكتاب ومؤلفه ؛ لأن ما ذكرناه عن الكتاب ومنهج صاحبه متمثلا فى وجهة نظره العارضة الناقدة سيبرز فى جلاء من خلال قراءتنا للمقال الذى يقدم نشأة الأسلوبية وتطورها . والمقال يلح فى الواقع على تقديم تصور كامل لعلم نقدى أدبى حديث ـ وأعنى به الأسلوبية ـ فى سعيه الجاد مع موكب علوم الأدب فى حث الخطى فى الطريق نحو الغاية التى يسعى اليها أى علم ، وهى الدقة فى السيطرة على الظواهر بفهمها وتقنينها .

يبقى أمر مهم هو : **لماذا أطلقنا اسم «الأسلوبية» على هذا العلم من علوم النقد الأدبى دون ما اشتهر بين الناس من اسم له وهو : علم الأسلوب ؟**

الاجابة تكمن فى علم قديم مشهور حمل اسم : علم الأسلوب ، لا علاقة له بالنقد الأدبى . إنه علم ذو أهداف تعليمية ، يشرح للقراء الطرق البلاغية المختلفة لتكوين أسلوب خاص لمن يشاء أن يكون أديبا . ومن ثم كان من المنطق استخدام مصطلح للعلم موضوع المقال ، لا يحتمل خلطه مع غيره ، ويحمل فى ثناياه مفهوما دقيقا لهذا العلم الذى نسبناه إلى حقل نشاطه وهو الأسلوب . إن الأسلوبية اسم نسب مؤنث من أسلوب ، وسر تأنيثه يكمن فى فهمنا لمنطق الاشتقاق اللغوى الحديث فى اطلاق اسماء على المذاهب والفلسفات والعلوم ، وهو منطق له جذوره القديمة .

■■■■

ظهرت الكلمة «**أسلوبية**» خلال القرن التاسع عشر[1] ، لكنها لم تصل الى معنى محدد إلا فى السنوات الأولى من القرن العشرين . ويفهم منها الآن أنها : طريقة نوعية لدراسة الأعمال الأدبية من حيث أسلوبها ، أى النموذج الخاص الذى تصاغ فيه اللغة وتستخدم .

وليس بغريب أن علم الأسلوب قد ولد وثيق الاتصال بعلم اللغة . وواحد من مؤسسيه كان «**شارل بيلى** Charles Bally (١٨٦٥ ـ ١٩٤٧) اللغوى السويسرى وتلميذ «فرديناند دى سوسير Ferdinand de Saussure والذى نشر عام ١٩٠٩ عملا مشهورا ذا تأثير واسع فى أهداف الأسلوبية[2]

**واللغة ـ حسب رأى بيلى ـ تتكون من نظام من أدوات التعبير التى تستخرج الجانب الفكرى من كياننا المفكر . ولكن كما أن الإنسان تستعبده «الأنا» التى فيها ينعكس كل الواقع ، فإن اللغة لا تعبر عن أفكار فحسب ، بل تعبر أساساً عن عواطف : إذا أخذنا فى اعتبارنا التركيب الأساسى للإنسان المتوسط ، الذى يصنع اللغة ويطورها ، فاننا سنفهم كيف أن اللغة التى تعبر عن أفكار إنما تعبر قبل كل شىء ـ عن عواطف**[3] . ويعين بيلى «**الأسلوبية**» بالنظام الذى يحلل القيم العاطفية . وعندما تظهر الوقائع التعبيرية محددة وشخصية[4] فإن الأسلوبية تدرس ملامحها العاطفية والأدوات التى تستخدمها اللغة لتحقيق تلك «الأحداث» .

إذن فالأسلوبية تدرس ، بناء على ما سبق ، «وقائع التعبير» فى اللغة المنظمة من ناحية محتواها العاطفى ، أى التعبير عن وقائع الإحساس عبر اللغة ، وفعل اللغة فى الإحساس[5] .

**بعد ذلك ، ما مجالات عمل الباحث الأسلوبى ، وما مستويات اللغة التى ينبغى أن تحدد بوصفها مناطق ومادة دراسة «للأسلوبية» ؟**

يجيب **شارل بيلى** عن هذه الأسئلة عندما يستبعد من ميدان الأسلوبية دراسة أدوات التعبير فى اللغة بمفهومها العام (ومن ثم فإن أحدا على الاطلاق لم يحدث له ـ على ما يرى ـ أن نظر إلى «لوحة» ـ ولو تم ذلك بشكل اجمالى ـ بوصفها أداة من أدوات التعبير فى أية لغة من اللغات فى الماضى والحاضر[6] . وأيضا حينما يستبعد نظام التعبير لفرد منعزل ؛ لأن مثل هذه الدراسة ستكون مزعزعة وغير عملية من وجهة النظر المنهجية ، وخصوصا عندما يستخدم هذا الفرد اللغة بقصد جمالى : هذا القصد الذى يكون دائما لدى الفنان ـ وذلك فى أغلب الأحوال ـ وليس على الاطلاق لدى فرد يتكلم اللغة الأم تلقائيا . وهذا ـ وحده ـ كاف للفصل الحاسم بين الأسلوب و «الأسلوبية»[7] ، **حيث إن الأسلوب هو النمط المحدد لأى تعبير لغوى عند فرد ما ، أما الأسلوبية فهى ـ كما سبق تعريفها ـ طريقة نوعية لدراسة لغة الكلام عند الفرد المتوسط عندما تظهر الوقائع التعبيرية محددة وشخصية بقيمها العاطفية ، جنبا إلى جنب مع أفكار هذا الفرد الذى يصنع اللغة ويطورها** . وبهذه الطريقة يستبعد بيلى بشكل قاطع اللغة الأدبية من ميدان عمل الأسلوبية ، إذ أن اللغة الأدبية هى ثمرة الجهد الإرادى بقصد جمالى . ويضع **بيلى** أساساً لأهداف الدراسة الأسلوبية فيجعل هذه الدراسة مقصورة على تناول وقائع تعبير لغة خاصة فى حالة محدودة من تاريخ هذه اللغة ، على أن تجمع هذه الوقائع من اللغة المتكلمة تلقائيا ، أى أن أسلوبية **بيلى** نظام لغوى بشكل صارم ، ومراميها مقصاة عن المشاكل الناجمة عن الوظيفة الجمالية للغة ،

إنها أسلوبية للغة وليست للكلام ، وهى علم للمعيار ، أى نظام مكرس لدراسة عناصر التنوعات الطبيعية ذات القيمة التعبيرية ـ العاطفية ـ ولدراسة الاستخدام الأسلوبى الطبيعى للإمكانيات التى يتيحها نظام تلك العناصر ـ فى لغة ما لمجتمع ما ـ والتى تحمل عادة قيمة تعبيرية خاصة[٨] .

وسرعان ما فجر استئصال اللغة الأدبية من ميدان الأسلوبية معارضة بعض اللغويين الذى قبلوا ـ مع ذلك وبشكل أساسى ـ مفهوم الأسلوبية الذى عرضه **بيلى**. «**جولز ماروزو** Jules Maruzeau على سبيل المثال ـ أولى اللغة الأدبية مكانا بارزا فى الأسلوبية ، ولكنه أدرك أن مقالات الكتاب التى تشكل دراسات أسلوبية لنصوص أدبية ـ ستبدو مهتزة من وجهة النظر العلمية ، حتى وإن كشفت أحيانا عن عبقرية أو ذوق[٩] .

وبدلا من هذه المقالات ينصح **ماروزو** بإنشاء مقالات للتقعيد ، وعلى سبيل المثال ، وبشكل عام ، أو على الأقل فى أدب ما ، فى حقبة ما ، فى مدرسة ما ، دراسة جانب محدد من الأسلوب ، كدور المحسوس والمجرد ، أو بحث موضوع الاجمال أو الإسهاب ، والحقيقة أو المجاز ، ومهارات البناء وقواعد تنظيم الكلمات ، والإيقاع والحركة فى الجملة ، استعمال الصيغ والكلمات واختيارها ، والقواعد الصوتية ، الهرمونية والرخامة الصوتية ، ووظيفة أجزاء الجملة ، واستخدام المجموعات والاكليشيهات ، ونقاء اللغة واللحن فيها ، والمحاكاة والتأثيرات ، والقصد والإسراف ، واختلاط النغمات ، والاستعارات من اللغة الخاصة ، التكنيكية والأجنبية ، والأساليب المهجورة (الغريب) والمستحدثة ، واللغة المكتوبة والمنطوقة ، والأسلوب النثرى والقواعد الشعرية .

أسلوبية **ماروزو** ـ كما نلاحظ ـ تابعت خط **بيلى** ، أى أنها أسلوبية للغة وليست للكلام .

**ـ ٢ ـ**

**الأسلوبية الأدبية المعروفة أيضا بالنقد الأسلوبى قد تكونت فى جو آخر وتحت تأثيرات مختلفة ، فهى ترجع فى أصلها الى علم اللغة المثالى عند كارل فوسلر** Karl Vossler وبشكل غير مباشر فى التفكير الجمالى لدى «**بنديتو كروتشه** Benedetto Croce وفى كتاب «الجمال كعلم للتعبير وعلم اللغة العام» يحدد كروتشه الفن كبديهة تعبيرية باللغة (بمعناها العام) وهو تعبير وخلق خيالى وذاتى فى آن . وفى الكتاب الذى ألفه كروتشه فى مرحلة النضج ، الذى يحمل عنوان : «الشعر» (١٩٣٦) ، يعمق المؤلف وينمى فكرة «**فيكو** Vico » القائلة بأن الشعر واللغة ـ بشكل جوهرى وأصيل ـ متطابقان ، وان اعترف المفكر الايطالى الكبير بأن هناك فصولا من اللغة تتناقض مع الشعر[١٠] . وبهذه الطريقة فإن كروتشه يقدم اللغة كواقع روحى وخلاق . وفى صراحة مثيرة للجدل أمام المدرسة الطبيعية والوضعية وضد النظريات العقلانية والمنطقية ، يفهم كروتشه اللغة بوصفها تعبيرا للخيال . ومن هنا ينبع ـ لصيقا بما سبق ـ التشخيص الذى أسسه **كروتشه** ، وهو تحديد الجمالية باللغة ، وأن التعبيرات اللغوية لا يمكن أن تفسر أو تُقَوَّم أو يحكم عليها إلا بوصفها تعبيرا شعريا . وهذا معناه أنه ليس هناك أى واقع لغوى موضوعى ذى طابع اجتماعى أو عام ، يقوم مستقلا عن الذوات المنفردة ، حقا إن هنالك وقائع لغوية فردية ، وابتداعات حرة للروح ، ولكن دراستها بشكل مناسب لا تتيسر إلا إذا وضعت طبيعتها الشعرية موضع الاعتبار .

**ومن ثم فان دراسة الشعر يجب أن تتم مع وضع لغته بالضرورة موضع الاعتبار ، مادام الشعر واللغة ليسا شيئين مختلفين بل شيئا واحدا ، حيث لا تستطيع دراسة الشعر أن تتحقق مع الاستغناء عن اللغة**[١١] .

وقد قبل **كارل فوسلر** عقيدة كروتشه هذه حول الطبيعة العميقة للشعر واللغة . وفهم فى اللغة نشاطا نظريا وبدهيا وفرديا فى اطار موحد . ومن ثم فاللغة عنده فن ، وكل فرد يعبر عن انطباع روحى انما يخلق بذاته وينتج صيغا لغوية . وكل مبدع من مبدعاته اللغوية له قيمته الفنية ، التى يمكن أن تكون قيمة تكاملية حقيقية وتامة ، أو شظية من قيمة ، قد يشكل عملا ممتازا أو يكون هراء . وهذه الكلمات التى نقرؤها فى كتابه «الوضعية والمثالية فى علم اللغة[١٢]» تكشف ـ بمفهومها العام ـ كيف أن مفهوم اللغة المقترح **لفوسلر** ينتظم فى نظريات «**فيكو**» و«**همبولدت** Humboldt » ومفكرين مثاليين آخرين محدثين مثل **كروتشه** . **وطبقا لنظريات هؤلاء المفكرين المثاليين ، فاللغة طاقة ونشاط روحى وخلاق ، وهى بديهة وتعبير للروح ، كما أنها ليست عضوا مستقلا أو عضوا طبيعيا خاضعا لقوانين ثابتة . ولا يفرض جوهرها الزاما على الفرد كما يدعى «أوجست شليشر** August Schleicher **والفلاسفة الوضعيون . ويطلق كارل فوسلر على النظام الذى يدرس اللغة فى علاقتها بالخلق النظرى الفردى والفنى اسم «الأسلوبية» ، أو «النقد الأسلوبى»** . ومن ناحية أخرى فان فوسلر يعترف بأن للغة بعدا آخر ، فاللغة أيضا أداة لتحقيق الحاجات العملية لتبادل الأفكار . ومن هذا المنظور تصير اللغة ابداعا جماعيا بدلا من أن تكون ابداعا فرديا ، وتصبح ابداعا نظريا وعمليا لا مجرد ابداع نظرى ، فهى خلق مكيف بالحاجات التجريبية ، أى أنها تطور وليست

ابداعا محضا . وبناء على هذا فالذى يتطور ليس هو الفن بل التكنيك[١٣] ، ودراسة اللغة بوصفها تطورا وبوصفها ظاهرة متكيفة وجماعية تتفق والمنحى التاريخي .

ومن ثم فتفكير **فوسلر** يعنى بالنسبة للتحديد الكلى **لكروتشه** بين فن ولغة تعديلا هاما بفرض أن الأمر بالنسبة لفوسلر هو أنه يعد الفن جزءا من اللغة ـ وليس مطابقا لها ، مع أنه يعد ـ دون شك ـ الجزء الأكبر منها . وهذا التعديل يحس ـ كما هو واضح ـ تحديدا آخر **لكروتشه** بين اللغة والجمال . من أجل هذا فقد غبن **كروتشه** ـ فى مرات عدة ـ نظريات **فوسلر** والدراسات الأسلوبية بشكل عام ، حيث إن وحدانية الجمال الكروتشى لم تستطع قبول التمييز بين التعبير والبديهة ، أو بين العاطفة أو حالة النفس والصيغ الأسلوبية[١٤]

وعلى ماسبق ، فإن الأسلوبية تمثل عند **فوسلر** أساس كل ما هو لغوى بفرض أن اللغة أصلا شعر ، بجانب أنها تشكل أساس الدراسات الأدبية ودراسات النقد الجمالى الأدبى على حد سواء . فالشعر ، مادام جوهريا ، ليس إلا لغة . وبدلا من الدراسات البيوجرافية والاجتماعية والأخلاقية .. الخ ، **فان العمل الشعرى يتطلب دراسة نصه ولغته وتاريخ اللسان المكتوب به ، فان اللغة هى الرحم الذى يغذى الامكانية الفنية عند الكاتب ، ويشكل الجو الروحى الذى ينبغى أن تتشكل فيه ـ بالضرورة ـ العبقرية الفنية الفردية وتتنفس وتزدهر .** وفى الواقع فإن هذا التوجه اللغوى الجمالى يتكشف فى الدراسات الكثيرة التى كرسها **فوسلر** لمواد أدبية ، ولكنه يهمنا أن ننوه هنا بأن عالم الدراسات الرومانية الألمانى الكبير لم يحول تحليله الأسلوبى للنص الأدبى الى شظايا ذكية أو ما يشبه ذلك ، لأنه يعد افتراض أن الشعر يكمن فى شظايا لغوية أو أسلوبية أو فى جمل أو أبيات منعزلة أمرا خاطئا .[١٧] وأيضا فان هذا المفهوم الواسع ـ يمكن أن نقول الفلسفى ـ للأسلوب والأسلوبية يتكشف فى اختيار مادة الدراسات التى حققها فوسلر ، فهو ـ على خلاف شبيتزر ، الذى يختار دراسة **نص** معين هدفا له ـ يفضل اختيار كاتب ، ذى اعتبار فى مجموع شخصيته الخلاقة ، مثل **دانتى وراسين ـ ولوبى دى فيجا** .... الخ . أو عصورا أدبية بجوانبها ومشاكلها الغزيرة ، ومن ناحية أخرى فان فوسلر لم يهمل قط الجوانب التأسيسية والأبنية فى عمومها ، كالنشاط الأدبى ، والأجناس الأدبية ـ والصيغ الشعرية ... إلخ . وتلك التى تشكل عناصر جوهرية لميلاد الشعر ، ولصدق العبارة ، لكن بطريقة ما تكيّف هذا الميلاد . واذا كان حقا أن فوسلر كان على الدوام ـ يدين كل مقياس يتخذ من خارج الشعر لشرح الشعر وتقويمه ، فانه أيضا لم يفصل أبدا العمل الأدبى عن الظروف الثقافية والاجتماعية التى خلق فى ظلها .

وعلى الاجمال فإن أسلوبية فوسلر تختلف عن أسلوبية بيلى فى أنها تدرس اللغة فى علاقتها بالابداع الفنى ، وبوصفها ـ خصوصا اللغة الأدبية ـ ابداعا فرديا . فهى أسلوبية للغة الأدبية مثلما هى للخلق الفردى ، انها أسلوبية للكلام وليست أسلوبية للغة . ويرجع الفضل إلى **فوسلر** بما قدمه ـ على نحو مباشر أو غير مباشر ـ من توجيهات فى حقل الأسلوبية الأدبية بالغة الثراء والخصوبة . وسوف نوجه اهتمامنا هنا إلى ما أفاده منها **ليوشبيتزر وداماسو ألونسو** .

## ـ ٣ ـ

كان «**ليوشبيتزر** Leo Spitzer » ـ شأنه شأن كل الشباب الدراسين من جيله ـ قد تلقى فى الجامعة تعلما لغويا وأدبيا ذا طابع ينتمى إلى الفلسفة الوضعية ، ثم بعد ذلك أدرك الحاجة الى السيطرة على طريق المعرفة . وفى ذلك الوقت كان «**ماير لوبكه** Meyer Lübke » يشرح فى محاضراته علم اللغة الفرنسية ـ وبشكل تفصيلى ـ كيف انتقل حرف « A » اللاتينى الى حرف «  » الفرنسى ، وكما كان يقدم وقائع كثيرة مستقرة بالضرورة ، فانه كان يحللها ، رابطا اياها بكل ظاهرة لغوية تنتمى إليها تبعية أو اتباعا ، وأيضا كان يجرى مقارنات مع اللغات الأخرى .. الخ . ومع كل هذا العرض المتسع ـ العبقرى ـ فانه لم يكن يدرس قط ظاهرة فى ذاتها ، أى فى حالتها من السكون ، ولم يكن يصرف اهتمامه مطلقا إلى الأفكار العامة التى كانت تستقر داخل الوقائع المدروسة .

وقد لاحظ شبيتزر أن هذه المحاضرات تعرض لغة فرنسية ، لم تكن لغة الفرنسيين ، وانما كانت تجمع بين أطوار غير متصلة ، بل منفصلة ، وطرائفية ، وبلا معنى . أما دروس الأدب الفرنسى فكانت تتناول بعض الأعمال الأدبية ، وتعالج محتواها ، كما لو كان هذا المحتوى أداة مساعدة للعمل العلمى الحقيقى ، الذى يتمثل فى تحديد بعض التواريخ والتفاصيل التاريخية لهذه الأعمال الفنية ، وفى الاشارة إلى عدد من عناصر السيرة الذاتية والمصادر المكتوبة التى يفترض أن يكون الشعراء قد أفادوا منها فى ابداعهم الفنى[١٩] . لقد كان العمل الفنى يستخدم كوثيقة للكشف عن حقائق أخرى وقضايا مغايرة ، ولكن العمل فى حد ذاته لم يكن يحظى بأى حديث خاص به .

وفى عام ١٩١١ كرس **شبيتزر** دراسة عن « رابيليه » ، ساعيا إلى إبراز أن الاشتقاقات الجديدة لمبدع Garganوa كانت راسخة فى نفسيته ، وهكذا

عندما بدأ **شبيتزر** دراساته حول العلاقات القائمة بين العناصر الأسلوبية والعالم النفسي للكاتب ، لم يكن قد عرف بعد نظريات **كروتشه وفوسلر** . أما التأثير العظيم الذى سيطر عليه فى ذلك الوقت فقد كان لسيجموند فرويد ، الذى كانت نظرياته حول اللاشعور قد غيرت بشكل أساسى تفسيرات النشاط الإنسانى ، وبصفة خاصة الجانب الفنى منه : عند تفسير الأحلام والعصاب والسلوك اللامعقول . وبظهور الاشتقاقات الجديدة بالمنطق غير الواعى ، فان **فرويد** كان قد سحب من منطقة الارادى عدة مناطق سيكولوجية كانت حتى ذلك الوقت غير مفهومة ــ إن لم تكن غير معروفة ــ وفى هذا الجور الفرويدى ينبغى أن تسلك بعض دراساته من ١٩٢٠ ــ ١٩٢٥ ... التى كانت تميل إلى أثبات أن ملامح أسلوب مميز لكاتب حديث ، تلك التى تتكرر بانتظام فى عمله ، ترتبط بمراكز عاطفية فى نفسه ، وبأفكار وعواطف سائدة ، وليست مظاهر مرضية كما هى عند **فرويد**[٢٠] .

وبعد ذلك جاءت معرفة نظريات **كروتشه وفوسلر** . **التى منها تلقى شبيتزر** حوافز وإيحاءات . **وإن** ناقضها فى نقطة بالغة الأهمية ، إذ لم يقبل الأصل الحالى لكل التحولات العامة للغة .

وهكذا أسهم **شبيتزر** باقتدار فى خلق قنطرة تصل اقليمين من الدراسات بينهما مصاهرة وان بقيا ــ بعناد ــ متباعدين ، هما علم اللغة والأدب . وعلى العموم فان اللغوى كان يعلن عداء مريبا ضد الفن ، ويعانى من جهل غليظ بالمشاكل الجمالية ، والمؤرخ الأدبى من ناحيته ، لم يكن يلم قط بالمعارف اللغوية المتخصصة التى تعينه على وصف أسلوب العمل الأدبى أو أسلوب الأديب وتحليله بشكل مناسب . وقد جاءت «الأسلوبية» لملء هذا الفضاء الخالى ، الذى تكون على أيدى الأجيال «الوضعية» ، بين علم اللغة وعلم الأدب .

والمبدأ الأساسى للبحوث الأسلوبية عند **شبيتزر** له جذور ترجع الى **فوسلر بشكل ملحوظ ، حيث يرى أن كل عاطفة أو ــ بمعنى آخر ــ أى إفراز يصدر عن حالتنا النفسية الطبيعية ، يناسب ــ فى الحقل التعبيرى ــ إفرازا للاستعمال اللغوى الطبيعى ، وفى المقابل ، فان كل انحراف للغة المستعملة هو مؤشر لحالة نفسية غير طبيعية . وتعبير لغوى ما ، هو الانعكاس والمرآة لحالة نفسية متميزة**[٢١] . وهذا المبدأ يتضمن نتيجتين منهجيتين لها أهمية قصوى عند شبيتزر :

(١) أن توجه هذه الأسلوبية توجهاً سيكولوجياً ، بشكل رئيسى ، ومن ثم يتقصى ــ بكل إلحاح ــ معرفة الخبرة الخاصة ، واهتزازات الاحساس ، واستعداد النفس ، التى تنعكس فى الكلمات وفى الصور وفى الأبنية النحوية التركيبية لأى نص أدبى ، وفى هذا المنظور ، يتحدد الأسلوب على أساس أنه اختيار من بين إمكانات تعبيرية وفى غايات فروق المعيار اللغوى . هذه الفروق يمكن أن تقدم معلما غير مألوف ، لكن أيضا يمكن أن تبرز كظاهرة دقيقة فى حالة تطرف .

(٢) والتحليل الأسلوبى يتخذ العمل الأدبى نقطة انطلاق ، بحيث يكشف عن الطابع الجوهرى للعمل ، ــ متميزا بذلك ــ الى أبعد الحد ود ــ عن التاريخ الأدبى العام والوضعى . فهذا النوع من التحليل يختار ــ كنقطة بدء ــ إحدى التفصيلات اللغوية [٢٢] . أيا كانت ، ومهما كانت ، خارجية وسطحية ، بشرط أن تتداعى إليها ــ فى شكل مترابط ــ تفصيلات أخرى تسمح للناقد بحركة نحو مركز العمل الأدبى ، ساعيا ــ هكذا ــ إلى بلوغ تشكيله الداخلى . ويقصد بالتشكيل الداخلى الجذر النفسى للكلمات ، مادام العمل الأدبى يمثل بناء كليا تترابط عناصره ترابطاً عضويا ، وهذا الجذر النفسى ، الذى يمثل الأصل المولّد والمصوّر للجوانب الغفيرة للعمل ، يقود من العمل الفنى إلى نفسية خالقه .

ولتقصىّ صلاحية الجذر النفسى المتوصّل اليه بنقطة بدء حدسية ، لابد من إخضاعه ــ بعد التوصل إليه ــ لعملية تيقن تسعى نحو إثبات ما إذا كان هذا الجذر النفسى يشرح بطريقة مرضية كل الجوانب الخاصة والمتفردة للعمل . وهذا معناه أن التحليل الأسلوبى يستخدم طريقة استقرائية منذ اللحظة الأولى ، مارا من تفصيل أو من مجموعة من التفصيلات إلى عامل نوعى ونووى . وفى لحظة تالية يستخدم قاعدة استنتاجية ، راجعا من هذا العامل النووى والنوعى الى حشد العناصر الجوهرية التى يتكامل فيها العمل الأدبى .



وفى هذه الحركة البندولية التى تذهب من المحيط الى المركز ، ومن المركز الى المحيط ، رأى شبيتزر مجالا جديدا لتطبيق جديد للدائرة الفيلولوجية ، التى يطلق عليها قاعدة الفهم ( Modüs operandi ) ويتحدث عن هذه الدائرة اللغوى «**شلايرماخر** Schleir macher » فيقول«فى الفيلولوجيا لا يتوصل الى المعرفة فحسب عن طريق التقدم التدريجى من تفصيل الى آخر ، بل عن طريق المبادرة بالرأى فراسة ، والتخمين من واقع المجموع ، لأن كل تفصيلة على حدة يمكن فهمها فقط من خلال وظيفة المجموع ، وأى شرح لواقعة منفردة يفترض ابتداء فهم الكل[٢٣] » .

ومن ثم يمكن أن ندرك أن شبيتزر يمارس نظاما مؤسسا فى قوالب جامدة، ويدافع عنه بوصفه صالحا للتطبيق على أى عمل ولأى دارس . وفى الواقع هذا الإدراك بعيد كل البعد عن تفكير شبيتزر كما أدركناه من العرض السابق لهذا الكلام . حقيقة إذا كانت دائرة الفهم ستظل دائما ثابتة فى هيكلها فإنه بنفس الدرجة ستظل تتلاقى فى التحليل الأسلوبى عند **شبيتزر** اثنتان من المشكلات الأساسية : شخصية الناقد والصورة الخاصة للعمل ، لأن كل عمل أدبى يضع الناقد أمام مشكلة خاصة لا يمكن أن تحلّ باللجوء الى قاعدة مرسومة رسما اجماليا فى نقش . ومن ناحية أخرى **فإن التحليل الأسلوبى يعتمد جوهريا على حدس أوّلىّ يرتبط بشكل حميم بشخصية الناقد وحساسيته : «ان كلمة أو بيتا من الشعر قد يتميز فجأة ، فاذا بنا نحسّ تيارا من الألفة قد نشأ فى تلك اللحظة بيننا وبين القصيدة »** ـ هذا ما يعلنه شبيتزر مضيفا الى ذلك الإعلان قوله : «إننى كثيرا ما تيقنت منذ تلك اللحظة ـ لحظة الألفة ـ وبمساعدة ملاحظات أخرى تلحق بالتمييز الأوّلىّ الحدسى الذى يمثل الملاحظة الأولى ، بالإضافة إلى التجارب السابقة فى تطبيق الدائرة الفيلولوجية مع جهد الترابطات التى يقدمها تعليمى ودراساتى السابقة (ويتقوى كل ما سبق فى حالتى الخاصة بإسعاف رياضى تعليلى للحل ) أنه لن تتأخر مزية العمل فى الظهور فى شكل اهتزاز داخلى . وهذا مؤشر أكيد يشير الى أن التفصيلة الجزئية الحدسية والمجموع قد وجدا معا رابطة مشتركة سائدة تقودنا إلى جذور العمل[٢٤] » .

ومما يدعو للأسف أنه لا يوجد أى طريق لتأصيل هذا الانطباع الأوّلىّ الفورى على الأقل فى الوقت الحاضر ، كما لا توجد أية صيغة تقود الناقد نحو الاهتزاز الداخلى المضىء . والنصيحة الوحيدة التى يقدمها لنا **شبيتزر** علاجا للعقم فى هذه المرحلة الأولية للتحليل الأسلوبى هى القراءة والقراءة ، ثم إعادة القراءة بصبر وثقة . إن شيئا ما سيتميز فجأة ، ويقفز الى عقولنا صانعا الألفة ، ومحرّكا لعملية التحليل .

**فالأسلوبية الشبيتزرية تبدو وكأنها وصف علمى للظواهر ، يستغنى عن العنصر التاريخى ، ويصمت عن ابداء أحكام تقويمية . ومع ذلك فانه من الضرورى ملاحظة أن مشكلة التقويم تكمن دائما فى داخل عملية الوصف الشبيتزرى ، حيث أنه لا يبدأ بدراسة لغة العامة أو الفاشلين ، بل يقتصر على لغة الفنانين العظام . وهذا الاختيار من جانب الكاتب يفترض ابتداء نوعا من التقويم[٢٥]** .

وبالرغم مما سبق هناك تناقض واضح بين تأكيد **شبيتزر** أن أسلوبيته هى توصيف للظواهر الأسلوبية عند كاتب ، وبين المبدأ الذى أعلنه العلامة المتساوى مرارا ، ذلك المبدأ الذى كانت استقصاءاته الأسلوبية تفترض فى ظله الكشف عن أسرار عملية الخلق ونفسية الفنان قبل كل شىء . وقد أدرك **شبيتزر** بنفسه هذا التناقض ، فكتب فى احدى مقالاته الأخيرة مهاجما الأسلوبية السيكولوجية تلك ، التى كانت من غرس يديه على مدى عدد من الأعوام . وقد عدّها فى ذلك المقال تشكيلة أو توليفة من دراسات «الخبرة» . ومن تعريفات كلمة «الخبرة» التى يقدمها **شبيتزر** هنا ما يسميه النقد الأمريكى «مغالطة بيوجرافية» . وتظهر المغالطة البيوجرافية فى الحالات التى يستطيع فيها الناقد أن يربط جانبا من عمل أحد الكتاب بخبرة له معاشة ، وبتجارب له ، واعية أو غير واعية ، اذ لا يمكن السماح فى جميع الحالات باعتبار الرابطة بين الحياة والعمل الأدبى إسهاما فى الجمال الفنى لهذا العمل ؛ حيث أن الخبرات إجمالا ليست الا مادة غفلا للعمل الفنى ، أى أنها تصنف ضمن المصادر الأدبية[٦٢] .

## ـ ٤ ـ

**وتجدر الإشارة هنا بصفة خاصة الى المدرسة الأسبانية الأسلوبية ، وذلك لأهمية تأملاتها النظرية ، ودراساتها التطبيقية . ويقود تلك المدرسة رجل يلتقى فى شخصيته الفنية الشاعر والناقد والأستاذ والعلامة . هذا الرجل هو «داماسو ألونسو** Damaso Alonso» .

**وداماسو ألونسو** ، مثله مثل **شبيتزر** ، يؤسس ضرورة الأسلوبية ، منطلقا من موقف مشكل فى مواجهة التاريخ الأدبى الوضعى ولأنه قد فهم أن التواريخ الأدبية تشبه جبّانات هائلة ، ترقد فيها ـ بدون تمييز ـ الأعمال المتوسطة والفاشلة جنبا الى جنب مع الأعمال الرائدة . وقد أيقن من فهمه هذا أن مؤرخى الأدب قوم

يكرسون أنفسهم لدراسات تفصيلية لا تكون مقروءة إلا لدى عدد لا يزيد كثيرا على أصابع اليد من الزملاء المنتشرين فى العالم ، وأنها إنما تقرأ للتغلب على بعد الشقة . وكما يقول **داماسو ألونسو** : «**تعساء أولئك الطلاب الذين يستعدون لامتحاناتهم وهم يلعنون كابوس تلك النصوص التى أطريت بكل لسان ، ثم اذا بها فى النهاية تسقط ميتة من فوقهم . ان المؤسسة الأكاديمية تستطيع أن توفر هذا الوهم ، لأن تلك النصوص لا توجد على الحقيقة ، وانما هى نصوص ميتة**[٢٧] » .

ان الأعمال الأدبية الحقيقية خلود وإشراق . وهى تشكل حوارا أزليا فى انسيابها عبر الزمن بين نفس خالقها ونفس قارئها . ويحدد **داماسو ألونسو** الأعمال الأدبية متشربا مثالية **كروتشه** : «**بتلك المنتجات التى ولدت من البديهة جبارة أو رقيقة الحاشية ، لكنها دائماً مكثفة وقادرة على أن تبعث فى القارىء بدائه من أعطاها الوجود**»[٢٨] . كما يحدد للتاريخ الأدبى مهمة جديدة هى تقديم هذه الأعمال بطريقة مخالفة ، لأنه الآن ربما قدمها حية ومضيئة ، لكنه لا يفعل ذلك إلا فى دائرة مفرغة وسطحية ، لأن هذا التاريخ ـ كما يقول **داماسو ألونسو**ـ يضم الحىّ مُغَلَّفاً فى توابيت جنائزية من الشلل[٢٩] .

اذن ما القواعد الموصلة الى معرفة العمل الأدبى العبقرى ؟ يضع **داماسو ألونسو** ثلاث مراتب لمعرفة العمل الأدبى . وتأتى فى المقام الأول مرتبة القارىء العادى ، وهى مرتبة تصبح فيها المعرفة تشكلا عاما من حدس كلى مستنير بالقراءة ، يتمثل حدوسا كلية أوجدت العمل نفسه ، أى بدائه كاتب العمل[٣٠] . ان القصيدة تولد من حدس يحفز الكل النفسى للإنسان ، ويحتاج لحدس القارىء ليتحول ذلك بهذا الى عمل عاطفى وحىّ . ولقاء القارىء المذكور مع العمل ينبغى أن يكون عفويا وبسيطا وخاليا من العناصر الأجنبية التى تتدخل بين الحدسين فى لقائهما بهذه الطريقة . والخلاصة أن هذه المرتبة تقدم معرفة جوهرية وتأسيسية ، تلك هى معرفة القارىء المشار إليها ، لأنها أساس المرتبتين الأخريين القادمتين لمعرفة العمل الأدبى .

والمرتبة التالية للسابقة لمعرفة العمل الأدبى هى للناقد . والناقد قارىء استثنائى ، يتمتع بمقدرة واسعة استقبالية ، فهو صاحب حدوس عميقة صافية وكلية للعمل الأدبى ، وهو قارىء قادر على التعبير بطريقة سريعة ومكثفة عن الحدوس المستقبلة . والناقد يتوجه لأصحاب المرتبة الأولى أى القرّاء محولاً نشاطه إلى التعلم ويقول فى ذلك **داماسو ألونسو** : «**الناقد يقوّم العمل ، ورأيه دليل للقراء**[٣١] » . إن معرفة هذه المرتبة تعد حتى الآن غير علمية وغير تحليلية ، لأنها حدس عميق استقبالى ، وحدس قوى تعبيرى فى آن . فالناقد عند **داماسو ألونسو**فنان مُرسِل مستحضر للعمل الأدبى ، موقظ لحساسية المستقبلين فى المستقبل ، لأن النقد فن[٣٢] .

إن معايشة الجمال الشعرى لخبرة غامضة ومعجزة ، يحظى بها القارىء والناقد على حد سواء . ولكن إذا التقى كل من الناقد والقارىء يوما مع أسئلة كهذه : **لماذا يهز مشاعرى هذا البيت أو تلك القصيدة أو ذلك الكاتب المعين ؟ ما ماهية وكيفية نبوع تلك الموجة من العاطفة التى تعترى نفسى ؟ من أين يأتى هذا وما علاقة هذا بحياتى وبالحياة التى تحيط بى ؟** هكذا فى وسط هذا التيار من الأسئلة تطرح مشكلة المعرفة العلمية للعمل الأدبى . **فهل يمكن أن تكون تلك هى المرتبة الثالثة للمعرفة ؟ وهل يمكن أن يكون صاحب تلك المرتبة هو المحلل الأسلوبى ؟**

يركز **داماسو ألونسو** ـ مع قبول منه لمبدأ **كروتشه**ـ على أن العمل الأدبى يتحدد بوحدته وبكيانه ، أى بوصفه كونا أوعالما مغلقا فى ذاته . وفهم تلك الوحدة من القانون الداخلى الذى يقيم عود هذا الكون لا يمكن أن يتم عبر المنهجية العلمية ، وانما يعتمد تماما على الحدس . حقا إن الدراسة العلمية ممكنة ، وهى ممكنة على الرغم مما سبق . وهى تتم بالنسبة لكل العناصر المتفقة أو المتشابهة فى سلسلة من القصائد ، بطريقة تحقق الترتيب الكلى الاستقرائى لدرجات نوعية معينة ، ولمعايير تكون متحققة فى عناصر شعرية كثيرة[٣٣] . وهذه المهمة تقع على عاتق الأسلوبية ، محكومة «هكذا ومسبقا» بهيكل النظام التقريبى لجوهر العمل الأدبى . وهو جوهر لا يفتح بابه إلا للحدث فحسب . وينصحنا داماسو ألونسو بقوله : «**من ثم لنرحل فى اتجاه المعرفة العلمية للعمل الشعرى كما لوكنا كيخوتات** Quijotes **واعين منذ البداية بهزيمتنا ، فهناك ظواهر كثيرة علينا أن نفسرها ، ومعايير عدة يمكننا استقراؤها ، إننا فى اختراقنا للخفاء نكشف استحالة وجوده**[٣٤] » . الأسلوبية ـ اذن ـ عند **داماسو ألونسو** تتجه دائما فى خط مستقيم نحو المعرفة العلمية للعمل الأدبى (مقتربة منها دون أن تدركها) . تلك المعرفة التى يهرب منها دائما ذلك الذى يوجد فى هذا العمل الأدبى ، وأعنى ما به من الأشياء ذات العمق الأكبر ، التى تتصف بالبروز ، انها وحدانيته .

إن الخاص والمتفرد فى الكلام هو ما يفهمه **داماسو ألونسو** من الأسلوب ، وذلك لأن الأسلوبية عنده علم للكلام . **وداماسو ألونسو**ـ متميزا عن **تشلولو بيلى** ـ يدعو فى موضوعية إلى أن تنهض الأسلوبية بدراسة كل العناصر ذات المغزى ، الحاضرة فى اللغة (العناصر المفاهيمية ـ

العاطفية ـ الخيالية ) . من ثم يوجه الأسلوبية نحو دارسة الكلام الأدبي ، مؤكدا أن الأسلوبية ينبغي أن تكون الأخت الكبرى والمرشدة لكل أسلوبية للكلام المعتاد ، كما ينبغي ألا تكون ضرة لما هي ـ في الحقيقة ـ أخت له كبرى ومرشدة[٣٥] .

كل قصيدة ينبغي أن تكون «تتابعاً زمنيا للأصوات» ، و«مضمونا روحيا» في آن . ومعنى هذا أن كل قصيدة تتكون من فريق من دلائل وفريق من مدلولات ، باستعمال مصطلحي سوسير : الدال والمدلول . الدلائل تقابل التتابع الزمني في الأصوات ، وهي تعني عند**داماسو ألونسو**أنها ظواهر طبيعية يمكن أن تقاس مادامت مسجلة ماديا . وتلك الظواهر الطبيعية أو الدلائل ـ على حد سواء ـ هي كل ما يحل بديلا (حلولا كاملا أو جزئيا ) لحدسنا المعنوي[٣٦] ، وهي تتميز بأنها تقدم امتدادا متنوعا ، بمعنى أن : «الجزئية ـ البيت ـ المقطوعة ـ القصيدة» تعد جميعا دلائل . ويفهم من الجزئية : الصوت المفرد ـ المقطع ـ علامة الاعراب ـ الكلمة ... الخ هذا شأن الدلائل ، أما المدلولات فهي المقابل للمضمون الروحي . ان المدلول تمثيل لواقع ، مع كل العناصر الإحساسية والعاطفية والمفاهيمية التي يمكن لهذا التمثيلأن يستدعيها إلى الأذهان .

وبين الدال والمدلول تنشأ مجموعة علاقات . ودور الأسلوبية هو تحليل تلك العلاقات المتداخلة بين العناصر الدالية والعناصر المدلولية ، معتبرين دالا (أ) : وهذا يحمل دلائل جزئية عديدة : (أ(١) ، أ(٢) ، أ(٣) .....أ (ن) ) ، ومدلولا (ب) : ويلتقي (ب أ) حاملا أيضا عناصر تكوينية عدة : (ب(١) ، ب(٢) ، ب(٣) ....ب (ن) ) ، وخلال ذلك يبرهن على أنه ، فضلا عن الرباط الكلي بين أ ، ب ، توجد أربطة عدة جزئية تتصل بكل زوج خاص (دال ومدلول) من الدلائل والمدلولات (أ(١) ، ب(١) ـ أ(٢) ، ب(٢) ـ .... الخ ) . إننا أمام أسلوبية قد وضعت على عاتقها ألا تشغل نفسها فحسب بالروابط الرأسية التي تتفاعل بين : (أ(١) ، ب(٢) ـ أ(٢) ، ب(٢) ... ) بل أيضا بالروابط الأفقية التي توجد بين (أ(١) ، أ(٢) ، أ(٣) ....أ(ن) ) وبين (ب(١) ، ب(٢) ، ب(٣) .... ب (ن) ) . وهذه السلاسل من الروابط الرأسية والأفقية هي التي تشكل القصيدة كوحدة عضوية[٣٧] . ولكن على الناقد ألا ينسى أن هذه العلاقات الإدغامية تفترض ـ في المقدمة ـ علاقات أخرى معقدة غير إدغامية ، ينبغي ـ بالضرورة ـ معرفتها لتفسير العلاقات الإدغامية بشكل مناسب . ومع كون داماسو ألونسو غير واضح في هذا المجال ، فإنه يبدو لنا أن هذه المعرفة بأهمية العلاقات غير الإدغامية يسمح لأسلوبيته بامتلاك رؤية شكلية للعمل الأدبي ـ على الأقل ـ من الناحية النظرية .

**الأسلوبية ـ كما رأينا ـ تهتم بالرمز (الإشارة) الشعري بكلا وجهيه : الدال والمدلول . وهذا يشير إلى أن البحث الأسلوبي يمكن أن يسلك طريقين : أما الانطلاق من الدال نحو المدلول ، وإما العكس ، أي الانطلاق من المدلول نحو الدال . والطريق الأول أكثر شيوعا من الطريق الثاني ، لأن معرفة الشكل الخارجي أسهل من معرفة الشكل الداخلي ، فالدال شيء محسوس ومادي ، في حين أن المدلول لا يمكن معرفته إلا عن طريق الحدس .**

وينبغي أن نذكر أخيرا أن التحليل الأسلوبي كما يفهمه داماسو ألونسو يقدم ـ كهدف ومطلب أخير ـ بعداً سيكولوجيا ، لأن التحليل الدائر حول التداخلات الكثيرة بين الدلائل والمدلولات يبدو كما لو كان يعيد خلق البدائه الانتقائية التي قادت إلى الحمل والمخاض بالقصيدة في نفس الشاعر . إن **داماسو ألونسو** يردد : «**البحث الأسلوبي يرى محمولا بصورة مباشرة نحو اللحظة الاشراقية التي يكمن فيها عالم غامض من التفكير والعواطف وتهويمات الذكريات التي تتخثر أو تصاغ في مخلوق رائق منضبط هو القصيدة**»[٣٨] .

## ـ ٥ ـ

ويلعب الحدس (أو البديهة) دورا جذريا في منهج كل من «**شبيتزر**» و«**داماسو ألونسو**» . ومن ثم فإن حجر الزاوية الذي يؤسسان عليه استقصاءاتهما الأسلوبية هو المعرفة الحدسية لعنصر معين أو جانب من النص ، وهي معرفة يتم اكتسابها من خلال اللقاء الودي بين القارىء والعمل الأدبي . إن نقطة الانطلاق تبدأ من حدس ما ، ومن المؤكد أن يعقب ذلك الحدس إجراء التحليلات البرهانية والاستقصاءات الدقيقة عن طريق طاقات النص اللغوية ، لكن يبقى الحدس الإشراقي المذكور ممثلا للعامل النووي للبحث الأسلوبي ، ونعني بذلك العامل الذي يوجه ما أشرنا إليه (من تحليلات واستقصاءات) ويكيفه .

**فكيف نبرز هذا الحدس ؟ وكيف نجد له صيغة تجعل منه أمرا مشروعا ؟ وكيف نحصل ـ في ظله ـ على ما يؤكد أن التحليل الأسلوبي ليس سجينا لشخصية من ينجزه ؟**

وأمام هذه العقبة المنهجية البالغة الخطورة يتبنى شبيتزر ـ إذا صح لنا القول ـ موقفا إيمانيا لا عقليا ، مرتكزا على مقولة تدعى أن المنهج الأسلوب يحتاج إلى

عبقرية وايمان فى عرض النصوص وشرحها . فى عملية تشبه علم اللاهوت الذى يعتمد على الرؤية والكشف أيضا ، يكشف «داماسو ألونسو» جيدا عن شكوكه المنهجية وقلقه الروحى ، كما يعترف فى مقال حديث له بأن الحدس الأولى ـ وهو رحم الاستقصاء الأسلوبى ـ يمكن أن يكون غير منضبط وفاقدا للدقة ، على نحو يترتب عليه ـ كما هو واضح عدم تماسك أى تحليل يعقبه [٣٩] .

هذه النقاط المرتابة فى منهج «**شبيتزر**» و«**داماسو ألونسو**» تفسر النقد العنيف الذى أثاره **شارل برونو** «charles Bruneau» فى مقال مثير للجدل ، يعارض فيه الأسلوبية المثالية بأسلوبية لها جذور تنتمى **لسوسير**[٤٠] . وقد خلق «**برونو**» **مع** «**ر . ل . فاجنر** R.L.Wagner» مدرسة هامة فى السوربون للدراسات الأسلوبية[٤١] . شجبت منهج **شبيتزر** واتهمته بالانطباعية ، فى الوقت الذى اقترحت فيه «أسلوبية الكُتّاب» التى يمكن أن تحمل بجدارة اسم «علم الأسلوبية» . إنها تعتمد على **الجرد** التفصيلى الدقيق الكامل ـ إلى أقصى حد ـ لكل العناصر الأسلوبية المختلفة ، التى تقع فى عمل أو فى مجموعة من الأعمال الأدبية ، وتلتزم بروح الخضوع للنص ، والنص وحده ، طبقا لما يفهم حرفيا من ذلك ، وتتخلص بحزم ـ خلال عملها ـ من كل التركيبات التأليفية الطموح والمبكرة ، الناجمة عن التفسيرات المشوبة ـ قليلا أو كثيرا ـ بالاستبطانات الذاتية .

وهناك مفهوم للأسلوبية شبيه بمفهوم برونو المذكور ، يأخذ به كثير من تلامذة اللغوى الانجليزى «**جون فيرث** Gohn Firth»[٤٢] . ويتأسس المفهوم الأخير ـ وبحزم ـ على التوصيف اللغوى الدقيق الذى يستخدم نظاما وصفيا يحاول أن يناسب تحليل كل الملامح التى قد تحمل مدلولا أسلوبيا[٤٣] .

هذه الأسلوبية (ضد المثالية) ـ التى تسفر عن أعظم ثقة متوثبة فى مواجهة العوامل الحدسية ـ وتتأسس على عناصر محبوكة وموضوعية ، وجدت تعبيرا صافيا عنها فى ذلك المنهج الذى وصف بأنه «أسلوب ـ إحصائى» . ومما لاشك فيه أن تطبيق القواعد والمناهج الإحصائية فى البحث للسيطرة على اللغة يشكل ترشيدا هاما فى علم اللغة الحديث . وقد صارت نتائجه خصبة ، خصوصا فى باب عمل المعاجم القائمة على دراسة اشتقاقات الكلمة واستعداداتها ،وتماثلاتها[٤٤] .

**وإذا عرفنا أن الأسلوب نفسه يتحدد بأنه انحراف فى مواجهة المعيار الطبيعى ، فإن هذا التحديد يتطلب التحليل الإحصائى لأسلوب كاتب ما أو نص ما ، بهدف التحديد الكمى لمدى اتساع هذا الانحراف ومغزاه ، من حيث وفرة عناصر معجمية محددة ، وشيوع أبنية نحوية تركيبية معينة ... إلخ .**

إن الإحصاء المعجمى للألفاظ (المصحوب بدراسات شارحة) قد أرسى العماد الرئيسى للمنهج الأسلوبى الإحصائى . وطبقا لما يراه (**بييرجيرو** Pierre Guiraud) فإن شيوع كلمات عند كاتب ليس واحدا من أكثر مميزات الرؤية والأسلوب عند هذا الكاتب فحسب ، بل هو العامل الذى يتصرف بشكل بالغ الاقتدار فى حساسية القارىء وفى اللغة[٤٥] . **ومن بين المعلومات الباهرة فى نفاستها ، التى أعطتها هذه الإحصاءات المعجمية للناقد ، تبرز معلومتان هما معرفة ما يسمى بالكلمات التّيمات (التى تميز تيمة معينة ، والتيمة هى فكرة تتكرر وتسيطر على السياق) والكلمات المفاتيح (التى لها ثقل تكرارى وتوزيعى فى النص بشكل يفتح مغاليقه ويبدد غموضه) ، وذلك عند كاتب ما ، أو فى نص ما . ومن الناحية الإحصائية تصبح الكلمات التيمات هى الكلمات التى يستخدمها الكاتب بكثرة ، ومن ثم تسيطر على عمله من حيث الشيوع المطلق . أما الكلمات المفاتيح فهى التى تظهر فى كتابات مبدع فى مفارقة مع معايير اللغة من حيث الشيوع النسبى . وعموما فإن الدراسات النظرية والتطبيقية للمنهج «الأسلوبى ـ الإحصائى» تدين فيما وصلت إليه لبيير جيرو ثم «شارلز مولر** Charles Müller»[٤٦] .

وقواعد الإحصاء تمنح ـ بلاشك ـ الدراسات الأسلوبية أساسيات موضوعية تشجب الحدوس (البداهة) بما تحمل من أخطاء محتملة ؛ لأن هذه القواعد تقدم أرقاما ونتائج حسابية ومؤشرات للشيوع .

ومع ذلك ، فإنه من الضرورى التحرى عما إذا كانت هذه القواعد قادرة على قيادتنا نحو تحليل العمل الأدبى وفهمه . وقبل كل شىء ، ينبغى أن ننقض تلك الدراسات التى تؤدى فيها النتائج الإحصائية إلى عناصر قاصرة لا تسهم فى تفسير العمل الأدبى ، حيث إن الوسيلة الوحيدة لكى يصبح من المشروع تطبيق القواعد الإحصائية فى تحليل الأعمال الأدبية هى إثبات أن هذه القواعد قد تجعل من الممكن النفاذ فى النصوص بفهم أكثر دقة ، وبمعرفة أكثر انضباطا واحكاما وعمقا . إن العمل الإحصائى قد ينتهى بنسب مئوية ومقادير إجمالية وأرقام مضروبة بعضها فى بعض ... إلخ فى خط صبغته ذات مرمى فى النص الشعرى ... وكل هذا قد يحظى بأعظم قيمة من الناحية اللغوية ، لكنه قد يخفى فى ثناياه صيغة عجز نقدى أمام النص الشعرى . وفى المقام

التالى ، فإن القواعد الإحصائية لا تبدو قادرة على أن تضع فى اعتبارها جوانب كثيرة بالغة الدقة والتعقيد من الظواهر الأسلوبية ، كالمعنى الكلى ، والإلحاحات ، والتأثيرات الإيقاعية ، والقيمة ، وتأثيرات النصوص .. إلخ . إن كمية العناصر التكوينية لنص أدبى تبدو لنا ـ فى واقع الأمر ـ أداة فظة لأسر القيمة الجمالية عند النظر إلى هذه القيمة فى جميع مستوياتها واستدعاءاتها (الرمزية ـ الأسطورية ـ الاجتماعية ... إلخ) . ويقول **بيير جيرو** ـ على سبيل المثال ـ إن «الكلمات تعمل وترى وتلعب ، وفى إمكانها أن تتكرر أكثر من خمسين مرة فى قصائد «فاليرى» دون أن يستوقفنا هذا التكرار ؛ لأن تلك الكلمات تصنف فحسب ضمن الكلمات الأكثر شيوعا فى اللغة»[٤٧] .

ان هذا التصنيف يبدو ـ كما يلاحظ فى كثير من السداد «**جيرالد أنطوان** Gerald Antoine ـ مبررا كل التبرير من الناحية الإحصائية ، ولكن يكفى كل من له معرفة متوسطة بأفكار «**بول فاليرى** Paul Valéry» الجمالية أن ينظر فى شعره ليدرك أن هذه الكلمات بالغة الأهمية لفهم مؤلف La Jeune Parque (يعنى فاليرى) . أليس فاليرى نفسه ـ على سبيل المثال ـ هو القائل عن نفسه : «**إن حركة روحى الأولى كانت التفكير من خلال الفعل (يفعل)**» ؟! إن الفكرة (يفعل) هى الأولى والأكثر إنسانية . و«يشرح» يعنى وصف طريقة لـ «يفعل» ، فهو ليس إلا إعادة لـ «يفعل» عن طريق الفكر . ان «لماذا وكيف» ـ اللذين ليس سوى تعبيرين عن متطلبات تلك الفكرة ، يقحمان نفسيهما عمدا وفى تعسف ، مطالبين بإجابة عنهما يفرضانها فرضا وبأى ثمن[٤٨] . **أليس الخلق الشعرى عملية تصنيع طبقا لما يقول فاليرى ؟ ألا يحمل ذلك مفهوم للانسان وللروح ؟** إن الأمر كما قال فاليرى شخصيا : «**إن عدد الاستعمالات الممكنة لكلمة واحدة عند (شخص ما) أكثر أهمية من عدد الكلمات التى يحتمل أن يستخدمها**»[٤٩] وفى مقابل هذا تقوم الإحصاءات المحققة عن طريق الآلات الحاسبة أو عن طريق غيرها بتبسيط الأمور بفظاظة ، فبين اللفظ [يفعل] الذى يستخدمه المتكلم العادى كثيرا (أى هذا الفعل [يفعل] الذى هو أحد الأفعال الأكثر ابتذالا واستعمالا فى اللغة ، حتى إنه فقد معظم مقدرته الإعلامية) وبين اللفظ (يفعل) عند الذات المبدعة المتكلمة (مثل فاليرى) تبرز هوة تمثل مسافة كيفية .

ـ ٦ ـ

إن الأسلوبية الأدبية الحديثة تقدّم لنا كثيرا من الملامح والاتجاهات . وحتى نجتلى ذلك يمكننا تصفح البيليوجرافيا النقدية للأسلوبية الحديثة التى أعدها «**هلمت هاتزفيلد**»
Bibliografia Gitica de la nueva estilistica; Madrid. Gredos, 1955)
فبجانب الدراسات التى تتناول كاتبا أو عملا أدبيا نجد دراسات تفرغت لدراسة أساليب عصر ، أو عناصر أسلوبية معزولة ومفردة ، سواء عند كاتب أو فى عمل أدبى أو فى عصر أو فى حركة أدبية بل فى أدب أمة بعينها . وقد تكون تلك العناصر الأسلوبية المعزولة (بقصد الدراسة) : (الصفة ـ الاستعارة ـ التضايف ـ المبالغة ... إلخ) . كما نجد أيضا دراسات حول «موتيفات أسلوبية» : الموت والحياة ـ الزمان ـ الفراغ ـ الطبيعة ... إلخ) ، أو مقارنات أسلوبية بين بعض النصوص أو بين المعالم الأسلوبية المميزة للأجناس الأدبية . وبعد كل تلك الدراسات الأسلوبية الكثيرة ـ المفرقة ـ والجزئية فإنه قد حان الوقت ـ حسب رأى بعض الباحثين ـ لدراسة التركيبات الكبيرة ومكونات ما يمكن أن نسميه**بعلم نحطية الأسلوب . وهكذا قام «هنرى موريبه** Henri Morier » بنشر دراسة سيكولوجية طموح للأساليب منذ سنوات قليلة ، عرض فى صفحاتها ملاحظات نفاذة ، وثبت لمصطلحات خيالية وكاريكاتورية .

وكما لاحظ **شبيتزر** بحق فإن الاسلوبية قد جاءت لتؤسس قنطرة بين نظامين ، بقيا برغم عقد المصاهرة بينهما متباعدين ، هما علم اللغة والنقد الأدبى . وبهذا التعاون بين نظامين متداخلين أمكننا الحصول على نتائج خصبة ، ولكن أعقب ذلك اضطرابات ينبغى شجبها والقضاء عليها . وأكثر هذه الاضطرابات جوهرية وضررا اختصار العمل الأدبى إلى واقع لغوى ، وان كان هذا الواقع اللغوى هو مصدر الاستنباط لما بين علم اللغة والأسلوبية من وجوه اتفاق ، ودعامة الشرط الذى يملى على دراسة العمل الأدبى الاتصاف بالتحليل اللغوى الأسلوبى . وفى الحقيقة ، فإن الأدب لا يرتبط ارتباطا محضا وبسيطا باللغة التى هى مادة أساسية لخلق العمل الأدبى ، ولكن العمل الأدبى عمل فنى وموضوع جمالى ، أى أنه واقع مختلف عن المادة التى صيغ بها . وفى ظل المصطلحات البنائية يمكننا القول إن النظام الأدبى نظام علامات ثانوية ، أو نظام علامات لها أكثر من مدلول طبقا لمصطلحات «**جلمسليف** Hjlmslev» ، لأنه يستعمل كدال نظام علامات أولى هو النظام اللغوى . واذا كان الأمر كذلك فإنه من الواضح أن معرفة نظام لا يستدعى التعرف على نظام آخر ومن الواضح أيضا أنه من غير المناسب التحول المبسط من منهج إلى آخر ، ومن قاعدة فى البحث إلى قاعدة أخرى . وبالرغم من

هذا فإن معرفة النظام الأولى قد يكون عاملا مهما لمعرفة النظام الثانوى .

ومما يؤسف له أن هذه الاستقلالية المبعثرة للمناهج ، التى تتطلبها الطبيعة العميقة للغة والأدب ، أصبحت متجاهلة أو مختفية عند كثير من اللغويين ، كما لو كان كافيا معرفة النظام اللغوى ومعرفة اللغة التى كتب بها العمل الأدبى علميا ، لتحقيق فهم جيد لهذا العمل الأدبى عند هؤلاء الذين يدعون لأنفسهم ـ وباختيارهم ـ حقوق دراسة العمل الأدبى من اللغويين . ولا يستطيع أحد أن يدين أو يقلل من شأن دراسة لغوية لعمل أدبى ما ، ما بقى أصحاب هذه الدراسة فى منطقة نفوذ اللغة . بيد أن الذى يبدو لنا موضع انتقاد كبير هو أن تظهر أمثال تلك الدراسات متكلفة تفسيرا واضحا ، ومدعية لنفسها السيطرة الكاملة على العمل الأدبى .

ومن المستحسن أن نشير إلى أن هذه الملاحظات لا تساق للتقليل من أهمية علم اللغة فى الدراسات الأسلوبية ، ومن ثم فى النقد الأدبى ، وإنما نكتفى بتوجيه الأنظار إلى ضرورة المحافظة على مناهج النظامين فى حالة انفصال ، بفرض أن التعاون الوثيق بين النظامين ـ كما ذكر بيير ماتشرى فى إنصاف ـ لا ينبغى أن يختلط بأمر استعمال نظام لآخر[٥٠] . والحق أن علم اللغة يمنح الأسلوبية ـ بجانب فوائده الأخرى ـ عنصرا أساسيا ، وهو معرفة ميدان اللغة ومجالها ، والمعيار اللغوى القائم فى تاريخ كتابة العمل الأدبى وخلقه ـ وفى الحقيقة ، فان الأسلوب إذا أمكن أن يُحَدَّ بأنه انحراف فى مواجهة المعيار ، فى صورة انتقاء بين الإمكانات التعبيرية لنظام لغوى محدد ، فإنه يترتب على هذا عدم احتمال إمكانية الاستغناء عن معرفة المعيار والنظام لشرح هذا الانحراف والانتقاء وتقويمها بطريقة صائبة . ومن هذا المنظور نستنتج فى يسر أهمية إبراز حقيقة التداخل بين أسلوبيتين : واحدة للغة والأخرى للكلام ، ومن ثم اعتماد كل منهما على الأخرى .

**وكما نرى عند فوسلر وشبيتزر ـ وإلى حد ما عند داماسو ألونسو ـ فإن الأسلوبية تعرض ممتزجة بسيكولوجية ، تقبل ـ كعمود أساسى ـ وجود رابطة مباشرة ومشتركة بين العنصر الأسلوبى والعالم الداخلى لمؤلفه . وهكذا فان التحليل المتواقت لعمل أدبى ما يبقى فى خدمة «دراسات تناسلية بين المولود الأدبى وخالقه ـ سواء كانت هذه الدراسات معتدلة كثيرا أو قليلا» ، ولكن مثل هذا التحليل مثقل ـ دون شك ـ بأخطار الزيف البيوجرافى الذى تحدث عنه شبيتزر ومحدوديته .**

مثل هذا المفهوم السيكولوجى للأسلوب يمثل تفسيرا خاطئا فى الرومنتيكية الجديدة لمبالغة «**بوفون** | Buffon» المشهورة القائلة بأن «**الأسلوب هو الرجل نفسه**»[٥١] ، وهكذا يفترض ابتداء أن الخلق الأدبى فوضى وانصهار لحساسية ومزاج . وليس من الضرورى التكرار فى هذا المقام للانتقادات الموجهة لكل نظرية خلق أدبى مثيلة ؛ لكننا لا نقاوم إغراء نسخ ما كتبه «**ماكس جاكوب** Max Jacob» حول هذا الأمر عام ١٩١٦ فى مقدمة كتابه Connet a des **قال بوفون : الأسلوب هو الرجل**

نفسه . مما يعنى أن الكاتب ينبغى ان يكتب بدمه . إن هذا التحديد تحديد صحى لكنه يبدو لى غير دقيق ، فإن ما يعرف بالرجل نفسه ليس إلا لغته ومن ثم حساسيته (ص ٢٤) . ونفهم من ذلك . أن الرجل يعبر بكلمات هى له خاصة ، ومن الخطأ أن يعد تعريفا للأسلوب . فلماذا التجشم لمشقة اعطاء الأسلوب فى الأدب تحديدا متعدد الجوانب يستمد من كل ما هو متصل بالأسلوب فى الفنون المختلفة ؟ **الأسلوب هو إرادة ذات لاستخراج الجوانى فى برانى عبر أدوات مختارة** . ومثلما نجد عند بوفون يعمّ الخلط بين ما يعد لغة وبين ما يعد أسلوباً ، لأن هناك رجالا قلائل يمتلكون الرغبة فى فن إرادى هو فنهم الخاص ، ولأن الجميع يمتلكون الرغبة فى إنسانية التعبير (٥٣) .

**هذا المفهوم السيكولوجى للأسلوب مسئول عن طريقة فى النقد الأسلوبى تسودها الانطباعية الجامحة والشعائرية البيوجرافية متمثلة فى شكل البحث عن إحساس أو عاطفة للكاتب خلف رنين لفظى أو كلمة أو بناء تركيبى . إن هذه الطريقة تؤدى ـ ولا فكاك من ذلك ـ إلى حل العمل الأدبى وإذابته كموضوع جمالى .**

ولمنع هذا السلوك الأسلوبى ـ كما نصح ليوشبيتزر فى أواخر أيامه ـ يجب اعتبار **موضوع الدراسة الأسلوبية هو التنظيم الحرفى للعمل الأدبى ، أى طريقة استخدام الكاتب للغة لانجاز عمل فنى** . ومن أجل هذا من الضرورى أن يحل محل المفهوم السيكولوجى للأسلوب مفهوم وظيفى مثيل لما يقترحه الأستاذ «**هيركولانو دى كارفالو** Herculano de Carvalho» من مفهوم يكشف عن نفاسة من وجهة نظر لغوية صارمة ومن وجهة نظر أخرى أدبية لفهم الأولى : «**الأسلوب هو المجموع الموضوعى من الملامح المميزة الشكلية المطروحة فى نص نتيجة لتأليف الأداة اللغوية مع المرامى النوعية للفعل الذى ولّد هذا النص خلاله**[٥٤]» .

ولكن ألا يوجد ـ وراء واقع الأسلوب والملامح الأسلوبية فى النص ـ فعل أسلوبى ، ومن ثم عامل أو

ذات قد ولّد وكَيف أو حدّد واقع الأسلوب ؟ أليس من الضرورى دراسة هذه الجوانب فى الأسلوب ؟ لاريب فى ذلك ! لكن الأمركله يعتمد على البصيرة فى النظر وعلى المنهج المتخذ . من الضرورى الانطلاق من نقطة بدء هى تحديد مفهوم مناسب للفعل الخلاق دون البحث عن علاقة مباشرة وعاجلة بين واقع أسلوب وذاتية كاتبه ، إنما يجرى البحث عن دعامة فى المعارف التى يتيحها علم النفس الحديث . وهكذا مضى فى عمله عدد من النقاد نضرب لهم أمثلة : **جان ستاروبنسكى ـ جان بيير ريتشارد ـ شارل مورو** . وبين هذه الدراسة المنهجية الهيكلية لنفسيّة كاتب ما ، المنبثقة عن تحليل أسلوبى ، وبين الأسلوبية السيكولوجية التى تعتمد فقط على الحدس والانطباعية ، يوجد بون شاسع . ونعتقد أن تطبيق التحليل النفسى فى ذلك الميدان من الأسلوبية يمضى متضمنا توسيع واكمال مفهوم الأسلوب المدرك عبر مصطلحات الانتقاء أو التوافق ، أو أى مصطلحات مماثلة ، لأنه هكذا يبرز الملمح غيرالواعى لاستعمال بعض العناصر الأسلوبية مثل الإلحاح على بعض الألفاظ والاستعارات وغير ذلك . وبهذه الطريقة تسود فى منطقة مفهوم الأسلوب عوامل تاريخية : تراث بلاغى ، وأجناس أدبية ، ومصادر وتأثيرات ... إلخ ، بجانب عوامل نفسية ، ومرام جمالية .

وإذا أمكن للاستعمال الصائب للمعارف (التى يطرحها نص) عند محلل نفسى أن يؤدى الى إغناء وضبط لمفهوم الأسلوب كما رأينا ، فإن نفس الشىء يحدث عند الاقتراب بين الأسلوبية وعلم الاجتماع . **فأسلوب مؤلف أو عمل أدبى يرتبط فى عمق رؤية محددة للعالم وللحياة ، وبخبرة (اجتماعية وعقائدية)** معينة . والتحليلات الأسلوبية المقصورة على الوقوف عند الأبنية البلاغية الشكلية فى العمل الأدبى ، تعمل تلك العلائق الهامة ، والإيحاءات التى يستدعيها الأسلوب . وفى مقابل أمثال تلك الطرق للأسلوبية ، يعرض اريخ اوبرباخ فى عمله المشهور Mimesis (٥٥) مفهوما لا شكليا للأسلوب يحدد معنى كلمة أسلوب بالطريقة الخاصة التى ينظم بها كاتب ما الواقع ويفسره ، من ثم يحدّد **مهمة الأسلوبية فى دراسة الدلالة الأيدلوجية والاجتماعية الكامنة تحت أى أسلوب** . وبدلا من العلاقة بين الأسلوب والعاطفة كما وجدنا عند شبيتزر تبرز عنده الرابطة بين الأسلوب والأيديولوجية من ناحية ، وبين نفس هذا الأسلوب وتصوره للواقع من ناحية أخرى .

وهناك موقف مثيل ، يحاول أن يختبره أحد تلامذة **داماسو ألونسو ـ** وهو «**كارلوس بوسونيو** Carlos Bousono» وينطلق من تأملات «**أورتيجا إى جاسيت** Ortega y Gaasset» حول قيمة الأحوال المحيطة بالـ «أنا» فى بنائها ، ومن ثم يدخل فى عمل الأسلوبية «الأنا الاجتماعية للكاتب» ، وتعد الرؤية الكونية للفنان واحداً من العناصر الأساسية فى توليد أسلوبه . ويردد **كارلوس بوسونيو** : إن شخصيتنا لا تبقى تستهلك وتنفذ فى «الأنا الحميم» ، ومن ثم فإنها تستوعب ـ وأصر على ذلك ـ الأنا الاجتماعى الأكثر أهمية «كميا» من تلك الشخصية وإلى هذه الدائرة من الشخصية يعزى ما هو جمعى أو شتيت فى القصيدة : العناصر السلالية مثلها مثل لغة الكلام فى عصر أو حقبة ، وأيضا اللغة النوعية للجنس الأدبى المعطى(٥٦) . وتحت هذا المنظور فان الأسلوبية تتجاوز التحليل المحض المتواقت للدال والمدلول ، وتستعيد بعدا محيطيا (غير متواقت) وأيديولوجيا ، متحولة بذلك إلى أداة كاشفة لتاريخية العمل الأدبى .

## ● هوامش البحث

● المصادر والمراجع

1. Cfr. Stephen Ullmann, **style in the french novel,** Cambridge, at the University press, 1957, p. 3.

انظر أيضا :

A. Stempoux, «**Notes sur l'histoire des mot style y stylistique**». Revue belge de philologie et d'histoire, 1961, XXXIX.

2. Charles Bally: **ya habia publicado en** 1905 un précis de stylistique (genève Eggimann)

3. Charles Bally. **Traité de stylistique français, 2a ed., Heidelberg, Winter, S/d., t. 1, p. 6.**

«تحديد حدث تعبيرى إنما هو قص للأثر فى وقائع اللغة (التى يشكل هذا الحدث التعبيرى جزءا منها) أى حدودها الخلاصة التى تسمح بتمثيله وهضمه خلال وحدة التفكير التى هو تعبير عنها ؛ وتشخيصه هو نسبته إلى هذا التمثيل ، معرفين لها ومستبدلين به مصطلحا بسيطا ومنطقيا ينتمى إلى مفهوم للنفس»

4. Ibid.,m p. 16

5. Ibid,. p. 16.

6. Ibid., p. 18.

7. Ibid., p. 19.

8. Eugenio coseriu, **Teoria de lenguaje y lingüistica genral,** Madrid, Gredos, 1962, p. 105.

9. Jules Maruzeau, **Précis de stylistique françiase, 5a.,** ed., Paris, Masson, 1965, p. 16.

بولِلى Bolelli يوضح فى توفيق نتائج هذه الأفكار : إذا وجدت أحداث لغوية لا يمكن اختزالها فى اللحظة الجمالية ـ بناء على كروتشه Croce فكيف يوجد ما هو غير شعرى بجانب الشعر ؟ ومع ذلك فإن كروتشه لا يصل لنتائج واضحة . وفيما يبدو فإنه يجدر الاستقراء بأن الحدث اللغوى يمكن أن يفهم كشىء مختلف عن الفن ، ومختلف فى

نفس الوقت وبنفس الطريقة عن المنطق . وفى الواقع ، فقد واصل المسيرة فى هذا الطريق أتباع كروتشه الذين يصممون على أهمية معانى الكلمات بشكل منفصل عن الجمال والمنطق وعلى إمكانية الرؤية الغنوصية واللاأدرية المشبوهة للتحليل ، وعلى واقع أن اللغة نظام من العناصر الوظيفية ، انظر :

10. **Tristano Bolelli, per una storia della ricerca linguistica,** Napoli, Morano, 1965, p. 258.
11. Texto incluido (... نص ضمن نصوص ) en «Los **Discorsi di varia Filo sofia,** I (Bari, laterza. 1959)». y publicado منشور en T. Bolelli, op. cit., p. 266, de donde traducimos وهو مصدر ترجمتنا
12. **Positivismo eidealismo en la linguistica,** Madrid, Editorial poblet, 1929.

هذا المؤلف يتضمن Karl vossler, positivismo y idealismo en la linquistica.

13. Ibid., p. 92.
14. Cfr. René Wellek Y Austin warren, **Teoria literaria,** p. 219.
15. karl vossler, **Filosofia del lenguaje,** Madrid, C.S.I. p. 41.

«تكنيك أى قصيدة وسيكولوجيتها يتطابقان مع تكنيك لغتها .»

16. راجع أعمال كالر فوسلر فى أى بيلوجرافيا تتناولها .
17. نفسه .
18. Leo spitzer. **Lingüistica e nistoria literaria,** Gredos, 2a. ed., 1961, p. 16.
19. Leo spitzer, «Les études de style et les différents pays» et langue et littérature, actes du VIIIe Congrès de la Fédération International des langues et littératures modernes, Paris, des Belles lettres, 1961, pp. 26-27.
20. Leo sptiser, Critica stilistica e **Storia del linguggos.** But Laterza, 1954, p. 67. 68.

توجد طبعة جديدة لنفس الكتاب عام ١٩٦٦ بنفس دار النشر تحت اسم Critica stilistica y Sémantica Storia.

21. Leo Spitzer. **Lingüstica e historia literaria,** p. 51.
23. Ibid., p.34.
24. Ibid., pp. 50-51.
25. Leo Spitzer, **Gritica Stilistica** e storia del linuaggia, p. 51.
26. Leo spitzer, **«Les études de style** et les différent pays», langue et littérature, p. 27.
27. Damaso Alonso, **«Towards aknowledge of Literary works»,** The Critical moment. Literary criticism in 1960 s. Essays from the London times literary supplement, New York. Torcnto, Mc Graw-Hill Book Company, 1964, p. 148.
28. Dàmaso Alonso, Poesia española, reimpresion de la 5e. ed., Madrid, Gredos, 1971, pags. 204-205.
29. Ibid., p. 205.
30. Ibid., p. 38.
31. Ibid., p. 204.
32. Ibid., p. 204.
33. Ibid., p. 399.
34. Ibid, p. 400.
35. Ibid., pp. 284-285.

«داماسو ألونسو لا يوافق ـ مثله مثل كروتشه ـ على وجود اختلاف جوهرى بين الكلام العادى واللغة الأدبية اللهم إلا فى الصبغة والدرجة .

36. Ibid., p. 31.
37. Ibid., p. 405.
38. Ibid., p. 406.
39. Cfr. Dàmaso Alonso, Fanales de Antonio machado, cautro poetas españoles, Gredos, 1962.
40. Charles Bruneau, **«La stylistique»,** Romance philology, 1951, V.
41. انظر إلى الأعمال الكبيرة لهذه المدرسة فى :

Pierre Guiraud, La Stylistique, Paris, P.U.F., 1961. p. 82.

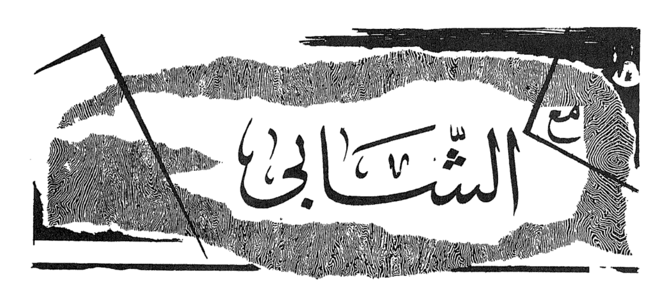
42. انظر عرض هذا المفهوم فى الاسلوبية فى كتاب :

Nils Erik Enkvist, John Spencer & Michael J. Gregory, Linguistics and style, London, Oxford University Press, 1964.

43. Nils Erik Enkvist, **«On defining style»,** Lingustics and style, p. 49.
44. مجلة البرتغال عام ١٩٦٦ وبها فى العدد XXXI بيليوجرافيا وافية عن المادة المشار إليها
45. Pierre Guiraud. L **caractères statistiques du vocabulaire,** Paris, P.U F., 1954, p. 97.
46. إرجع إلى أعمال pierre Guiraud المختلفة بالإضافة إلى المرجع السابق
47. P. Guiraud, les **caractéres statistiques du vocabulaire,** p. 61. Cfr. Gérald Antione, «La stylistique française. Sa définition, Ses buts, ses Méthodes», Revue de l'enseignement supérieur, 1959, I pp. 56-57.
48. Paul Valery. Oeuvres. Paris, Gallimard ( Bibliothèque de la pléiade), 1957, I . p. 891.
49. Ibid., p. I. 180.
50. Pierre Mecherey. **pour une théorie de la production littérature,** paris, François Maspero, 1966, p. 16.
51. فى الواقع ، فإن بوفون لم يزعم ذلك التأكيد ؛ بأن الأسلوب يترجم طابع صاحبه . وقصارى ماذهب إليه من معنى أن الأسلوب شىء غير منفصل عن صاحبه ، فهو شىء ينتمى إليه بشكل خاص ، بخلاف أعماله ومعارفه واكتشافاته ؛ فهذه الأشياء جميعا خارجة عنا ، بعكس أسلوبنا .
52. Cfr. Cap. III, p. 102 (من نفس الكتاب المترجم منه المقال)
53. Gerald Antione, I, p. 28. راجع هامش ٤٧
54. josé G. Herculano de Carvalho, Teoria da linguagem, Coimbra, Atlântida 1967, p. 303.
55. Erich Auerbach, Mimesis: **La realidad en la literatura,** México- Buenos Aires, Fondo de Cultura econ-omómica, 1950.

وحول منهجية أويرباخ فى الأسلوبية ارجع إلى المقال الفذ ل Aurelio Rancaglia الذى هو عبارة عن مقدمة للترجمة الايطالية لكتاب Mimesis المنشور فى (Tornio Einaudi, 1956)

56. Carlos Bousono, La poesía de Vicente **Aleixandre, 2a** Madrid, Gredes, 1968, p. 21.




# بين المقول الشعرى والملفوظ النفسى

الدكتور عبد السلام المسدى

**■■ للنقد على الأدب من الخطر أحيانا ما له عليه من الفضل والمزية : يأخذ بعضه من بعض فيتراكم حتى يحتجب القول الأدبى وراء القول النقدى ، وهذا الأمر يصدق على المبدعين من الأدباء إذ يغدون محط أقلام النقاد : من تمرس منهم بالنقد ومن هو فى تسلق مدارجه ، ومن وراء عظمة المبدعين ينشد محترفو النقد استدرار لشموخ عسى أن يكون من اقتدار الأدب ستار على عجز النقد. وعندئذ تتكاثف الحجب بينك وبين المقول الإبداعى ويزيدك اضطرارا تجذر سنن من البحث يظن أنها قوام العلم : فى أنك ، قبل الإصداع بحكم ، محمول على تبين كل ما سبقك إليه غيرك من أحكام .. ويقال إن ذلك سمه الأمانة وميزة البحث الموضوعى ! وعلى هذا الضرب شأننا اليوم مع الشابى .**

**ومطمح البحث أن نقرأ شعره قراءة تشقّ سجوف ما تراكم فلا تأخذ من خارج النص إلا بمقدار ، وأوله المعطى التاريخى .**

فلقد عاش **أبو القاسم الشابى** فى الثلث الأول من قرننا بين سنتى ۱۹۰۹ و ۱۹۳٤ فى إطار تاريخى تميز بفترة ما بين الحربين والتازم الاقتصادى العالمى. وقد كان العالم العربى الإسلامى وهو يرزح تحت كابوس الاستعمار يدفع جزية التأزم السياسى والاقتصادى ، على أن هذا الثلث الأول من القرن العشرين قد تميز ببروز يقظة الوعى القومى فى المجتمعات المستعمرة .

وكانت ولادة **أبى القاسم** بالشابية فى الجنوب التونسى سنة ۱۹۰۹ من أب أزهرى التكوين ، زيتونى الثقافة ، تفرغ طويلا لخطة القضاء الشرعى ، وقد حل مع أبيه طويلا منذ حداثه سنّه تبعا لتنقلات الخطة المعينة ، فطبع كيانه بسعة الآفاق فى البيئة والتفكير . وفى سنة ۱۹۲۰ قدم أبو القاسم إلى تونس العاصمة فدخل جامع الزيتونة ، فكان له ثراء فى التكوين ، وغزارة من المعرفة ، وبداية إنتاج . وفى سنة ۱۹۲۷ ظهر شعره مجموعا فى المجلد الأول من كتاب زين العابدين السنوسى «**الأدب التونسى فى القرن الرابع عشر**» كما ألقى الشابى فى نفس السنة محاضرة بنادى قدماء الصادقية كان موضوعها «**الخيال الشعرى عند العرب**» . وفى سنة ۱۹۲۹ حلت به رزية فقدان والده ، فمعضلة تضخم القلب مما

اضطره فعاد إلى مسقط رأسه تشده العائلة . وفى سنة ١٩٣٤ توفى الشابى وهو يستنسخ ديوانه «**أغانى الحياة**» إعدادا لطبعه .

* * *

فأوّل ما يقف عليه الدارس إنما هو قصر حياة الشابى عامة إذ لم تتجاوز ربع القرن ، وهذا ينجرّ عنه طبعا قصر فى حياته الأدبية على الخصوص ، ذلك أن حياة الإنتاج الأدبى عند الشابى يمكن حصرها بين سنتى ١٩٢٦ و ١٩٣٤ وهو ما دون العقد من السنين . أوّلها محاولات فيها مدّ وجزر ، وآخرها تقطع ظرفى للانهيار الصحى الذى حل به . فالسنوات الثمانى قد تتقلص إلى خمس أو ست فى الحساب .

**على أن الاستقراء الموضوعى لحياة الشابى باستنطاق الوثائق التى أرخت له تأريخا وقائعيا ، وكذلك الاستقراء النقدى باستنطاق أدبه ولاسيا شعره بالنظر الباطنى يمكّنان من استجلاء بعض المقومات التى انبنت عليها شخصية الشاعر ،** وأولى تلك المميزات وأقربها إلى الواقعية التاريخية «**الموهبة الشعرية**» فلقد تجلى نضجه الشعرى المبكر بقصيدة قالها سنة ١٩٢٤ صاغها ولما يدرك تمام الخامسة عشرة ، وطالع هذه القصيدة :

**أيّـــهـــا الحبّ أنت ســـرّ بلائـــى**
**وهـــمومى وروعـــتـــى وعـــنـــائـــى**

كما تجلت موهبته الشعرية فى غزارة الإنتاج الشعرى والغنائى عموما وهذه الغزارة نسبية لا محالة ، لا تدرك إلا بأن يقاس انتاجه كميا بالمدى الزمنى المحدود الذى قيل فيه .

ومن المقومات الشخصية قوة الإرادة وصلابة العزيمة ، تجلى ذلك فى تكوينه العصامى إذ كان ميّالا إلى استكمال ثقافته الضاربة فى التقليد ابتداء بركائز المعرفة المتجددة ، ورغم أنه كان من ذوى اللسان الواحد فقد غالب وحدوية المعرفة وفتح لنفسه منافذ على الأدب الغربى كان له منها معين وافر غذى إحساسه الشعرى ونوع رؤاه الأدبية . على أن قوة الإرادة عند الشابى قد تجلت أيضا فى مجال المغالبة : مغالبته لمعوقات المجتمع ، ومغالبته لعوارض الداء الذى كان يكسر من جناحه الشعرى ليشده إلى أرض الرتابة والدون . ولنا فى شعره براهين عن المفارقات التى فصمت حبل الأسباب بينه وبين الآخرين من أبناء قومه ، فلما تجلى له الزيف فى الناس قارعهم ، وقارع زيفهم فى ضرب من التحدى لا يصمد له إلا ذوو العزائم الحديد .

إلا أن هذه الارادة قد كانت تتجاذبها من طرفها الآخر حساسية فياضة لعلها العنصر الثالث من عناصر شخصية الشاعر . والحساسية وإن كانت قاسما مشتركا بين الشعراء بل بين أفراد الجنس الآدمى ، فإنها إذا احتدت عند الفنان تفاعلت مع مكونات الخلق والإبداع فإذا هى نفسها معين السعادة والشقاء يتراوح الشاعر بينهما فى دوران ذبذبى . وهكذا كانت السمة المميزة لأغانى الحياة الإحساس الشعورى الدقيق ، والوجدان العاطفى الغزير ، وإليهما تنضاف حساسية بالجمال المطلق جردت أشكال المحسوسات لدى الشاعر صورا طفق معها ينسج صور الأحلام أو صور المقدسات المحرمات فى نفس اللحظة .

أما على صعيد الشخصية الخارجية ، تلك التى تجسد المواجهة الفاعلة ، فإن أهم عناصر تكوينها وتبلورها فى نفس الوقت عند الشابى إنما هو طابع الوعى الحاد :

**فمن وعى فنى سواء بواقع الأدب العربى فى عصره وقد رآه مريضا ، أو بواقع الأدب العربى القديم وقد تراءى له جافا ؛ إلى وعى سياسى بواقع شعبه المذعن يرزح تحت كابوس المستبد ، إلى وعى وجودى هو تأملات فى منزلة الإنسان ووضع الكائن البشرى الممزق بين مقتضيات الجسم والروح .**

* * *

**انعكست كل هذه الخصائص على شعر الشابى فجاءت به أدبا خالصا بقلقه ، صادقا بحيرته ، عنوانه الطبع الأصيل ووجهته تحت ما فى الذات الموجعة ، فكان أدب التحدى للأنماط الزائفة بغية إقامة دعائم القيم الحق ، وكان أدب الرفض الخلاق . غير أن تفاعل العناصر المكونة مع الحساسية الداخلية ومواجهة المقومات الخارجية للمقومات الداخلية ، قد طبع كل ذلك أدب شاعرنا بالتأزم فكان متغذيا بروافد المأساة وإذا هو صورة للتمزق والصراع .**

* * *

والتمزق كما هو متواضع عليه حالة ازدواج فى الكيان النفسى ينعكس معها انشطار الوعى الشخصى بفضل ضغوط خارجية أو تناقضات داخلية . فهو إذن حال نفسية انعكاسية تنبع من تقمص تجربة ذاتية واعية أو غير واعية ، فالتمزق تجربة جاهزة لدى الأديب تتحول عبر الحساسية الفنية معينا خصبا يغذى أدبه بروح وجودى فيصطبغ تعبيره عنه بالمرارة المأسوية،وما كان للتمزق أن يستحيل مولدا خلاقا لولا أنه قوة محركة تفجر الطاقات الكامنة فى نفس الأديب ليعبر عن حالته الكائنة ومآله الصائر بما يصور عادة نمطا من التجارب الإنسانية ، فإذا بالأثر الفنى يتبوأ منزلة الأدب الإنسانى القاطع .

**وتدور هذه الظاهرة النقدية النفسانية ـ كما تلهم بها أنساق الصياغة اللغوية ضمن نسيج البناء الشعرى ـ فى أغانى الحياة على ركح ثنائى محواره : عاطفى وجدانى ، وتأملى فلسفى .**

ولقد اختلفت مشارب النقاد فى تفسير تجربة الشابى الوجدانية وتأويلها ، والسبب فى ذلك أن المصادر التاريخية غير صريحة فى هذا المقام ، فالموضوع ظل يفتقر إلى شهادات وثائقية ، ولا شك أن أبرز ما تبين من مميزات شخصية الشابى قد جعل الشاعر ضنينا بنفسه على الآخرين ، قاسيا عليها فى كثير من الأحيان ، ثم إن الإغراق فى استقصاء المراسم التاريخية الدالة على مدى صدق التجربة وحدوده يؤول إلى ضرب من اقتحام المشاكل المتفارقة فى النقد الأدبى ، **فغاية ما يرمى إليه الناقد أن يقيم الأثر الفنى على نصاب الملفوظ المصاغ ، وما المعطيات التاريخية إلا سند من الأسانيد يضمحل وقعها ما لم تقم فى النص الملفوظ شهادة لها ، وأقوى الشهادات تناسخ المقول إلا نشائى بالإفضاء النفسى ،** أما أن يؤول التحقيق مع الوقائع المعيشة هدفا نقديا فإن فى ذلك تعسفا يرضخ الأدب تحت سطوة التاريخ فيحيد به عن قبلته .

فلما كان مسلما به أن الكيان العاطفي من خصائص عالم الوجدان الإنساني وأن التجربة العاطفية هي بالتالي من مقومات الإنسان السوي وجب أن نرغب عن البحث في مدى صدق التجربة الغرامية في حياة **الشابي**،إن ما يهمنا بالدرجة الأولى إنما هو التصوير الفني للتجربة الوجدانية في أغاني الحياة وهو تصوير يتلون بسمة التمزق الوجودي المر.

**ومهما** يكن من أمر فإن ديوان «أغاني الحياة» **يصور لنا بطلا ذاتيا** عاش تجربة عاطفية عميقة باءت بالفشل بموت الحبيبة في ريعان شبابها ، فطعن المحب طعنة قوية مزقت وجدانه ، وأذابت قلبه حزنا على فراق فقيدته التي بكاها بكاء مرا في قصيدة «**مأتم الحب**» :

**في الدياجي**
**كم أناجي**
**مسمع القبر بغصّات نحيبي وشجوني**
**ثم أصغي علّني أسمع ترديد أنيني**
**فأرى صوتي فريدْ**
**فأنادي**
**يا فؤادي**
**مات من تهوى وهذا اللحد قد ضم الحبيبْ**
**فابك يا قلب بما فيك من الحزن المذيبْ**
**ابك يا قلب وحيدْ**

**ولا يسع الناقد الأدبي إلا أن يرى في هذا العنصر الوجداني ثنائية ذات بعدين : بعد إيجابي من حيث تفجير شحنات الملكات الشعرية الخلاقة ، وبعد سلبي في ذاته لما فيه من قواعد مأسوية . هذا الازدواج هو ذاته عماد ظاهرة التمزق التي نحن بصددها** : فالحب في أغاني الحياة طاقة محركة أثرت العطاء الفني على حساب الكيان الوجودي ، لأنه يصدر عن نفس واحد واتجاه واحد : اتجاه الحرمان ونفس التظلم . وعلى هذا التقدير جاء القول الشعري متبددا في الملفوظ النفسي ، وهو ما به قوامه ، لأنه قد زكاه فنّا من حيث ينقضه حقيقة.

ويبلغ التمزق الضارب في الازدواج حدّ المفارقة الصارخة في قصيدة «**أيها الحبّ**» حيث تشكل شبح العاطفة مصدرا للشقاء تحكم به الإرادة الأزلية على الكائن قضاء وقدرا :

**أيها الحب أنت سرّ بلائي**
**وهمومي وروعتي وعنائي**
**ونحولي وأدمعي وعذابي**
**وسقامي ولوعتي وشقائي**

ثم ينزل معينا للوجود ومبعثا له وعلّة ، به تستقيم للحياة شرعتها :

**أيها الحبّ أنت سرّ وجودي**
**وحياتي وعزتي وإبائي**
**وشعاعي ما بين ديجور دهري**
**وأليفي وقرّتي ورجائي**

وعندئذ تتجمع الأضداد في ثنائيات السلب والإيجاب متناظرة على كفتي الصدر والعجز :

**يا سلاف الفؤاد يا سمّ نفسي**
**في حياتي يا شدّتي يا رخائي**

هكذا تشتد ضغوط المتناقضات ، وإيلام المتفارقات على إحساس الشاعر وكيانه الوجودي ، فتتفجر نفسه في الحب تفجرا متأزما ينتهج بها منحى المأساة القائمة على التمزق يغذيه الشعور بالحيف والحرمان ، فيصور الشاعر مأساة ازدواجه وانشطاره تصويرا انتحاريا فيه كثير من مظاهر التحطيم الذاتي لنفس تمزقت حتى تصدعت،ثم انصهرت في بوتقة الألم فروّضت عليه حتى بلغت بصاحبها روحا من التجلد،هو إلى الحالات الصوفية أقرب منه إلى نوبات الرومنسيين . ولعل ذلك الإنصهار بالغ قمته في قصيدة «**صلوات في هيكل الحبّ**» التي تتألق على دفتي «أغاني الحياة» معلما من معالم التفوّه بالخصوصية من حيث انصهار الصوغ الشعري ، والتصوير الإيحائي ، والمضمون النفسي،جاءت على الشعر القائم مستوفية حق العمود الخليلي في بحرها وقافيتها وتوحد رويّها ، حتى لكأن أبياتها الثمانية والستين قد أفرغت إفراغ المعلقات.

**وهذه القصيدة وجدانية من الشعر الغنائي تتجلى مزيجا من مناجاة الحب واستلهام الطبيعة فتقترب بذلك من الافضاء الرومنسي ، أما مدارها فمراوحة بين الواقع والخيال لأنها ذات نزوع تجريدي فيها سمو دؤوب إلى التسامي عن الكون المادي نحو المثل المطلق . فهي على هذا النحو من الاستلهام كتقاسيم شاعر على أوتار شاعريته الموحية ، منها فنه ، وبها نشوته ، وبين الإبداع والغمرة ابتهالات من اتخذ الحب إلاها ، والغناء معبدا ، والشعر دعاء وتسبيحا .**

**أما ثمرة امتزاج المقوم اللغوي بالمقوم النفسي في هذه الملحمة ـ على حدّ ما بدا لنا ـ فتتمثل في تناسج كل من البنية والحركة داخل صياغتها . وهي ظاهرة قلما تتظافر في الفعل الشعري ، لأن القول الفني يجنح بطبعه إلى الغلبة : إما غلبة البناء على الصيرورة أو غلبة الحركة على التركيبة القارّة .**

**فكيف السبيل إلى فك روابط هذا النسيج الشعري وتخليص سداه البنائي من لحمته المتحولة ؟**

**تلك هي وظيفة الاستنطاق النصي طبقا لمقولة القراءة الإبداعية مما يصيّر النقد إنشاء والتشريح بناء .**

* * *

تنطلق القصيدة من حيث الحركة بلوحة مدارها **الإثبات**. والإثبات قالب لغوي يكشف عن حال نفسية هي حال التقرير والجزم ، ولكن هذه اللوحة الإثباتية قد صيغت على مشهدين متوزعين هما المكونان لبنية هذا المقطع الاستهلالي ، وقد تفرد أولها ببيتين :

**١ ـ عذبة أنت كالطفولة كالأحلام**
**كاللحن كالصباح الجديد**

**٢ ـ كالسماء الضحوك كالليلة القمراء**
**كالورد كابتسام الوليد**

وانبنى هذا المقطع على خطاب يجرى مجرى المناجاة لأنه غير ذى موضوع تبليغى، إذ يعتمد الوصف المطلق، فكان خطابا وجدانيا ذا مهجة غنائية، فأما المتوجه إليه بالخطاب فهو ضمير المخاطبة (أنتِ)، حلّ محلّ الرمز ليعقد الجسر بين الملفوظ والوجدان، فتبوأ منزلة المصداح الموحى بمتنفس الشعور. وسنرى كيف، يتحول هذا الضمير إلى مفتاح الإلهام الشعرى لأنه سيكون ركيزة البناء ومقود الحركة فى نفس الوقت.

أمّا البعد الرمزى فى هذا الضمير فسيتبلور بتحولات دلالية يتوزع بموجبها ـ خلال المرات الاحدى والعشرين التى ذكر فيها ـ على حقول معنوية منها الحب ومنها الحبيب ومنها الإلاه المقدس.

أمّا مضمون المناجاة فجاء سلسلة من الأوصاف المطلقة عبر قالب التشبيه تداخلت فيها محصلات الحواس وتقديرات القيم المودعة فى مخزون الذاكرة الإنسانية، وهو ما ساعد الإيحاء الرمزى على استيعاب مضّامين الدلالة داخل منطوق اللفظ.

فـ(الطفولة) ـ رديف الوداعة ـ تأخذ بمجامع الحواس ولكن تستقطبها حاسة اللمس بعد حاسة البصر، و(الأحلام) صورة الانعتاق من قيدى المكان والزمان، و(اللحن) نشوة الحس السمعى، و(الصباح الجديد) فيض من الإشراق لا ترجح فيه حاسة النظر إلا حاسة الاستنشاق، أما فى (السماء) فيزدوج التعالى مع إبصار (الضحوك) كما يزدوج فى (الليلة القمراء) الضياء والأنس، وتعود حاسة الشم لتأخذ من (الورد) ما لا تستبد به دون النظر، وتنغلق دائرة التصوير بما انفتحت به فى حركة إرجاعية تربط ما فى (ابتسام الوليد) من براءة بما كان فى (الطفولة) من وداعة.

ولكن حركة الإيحاء تزخر بطاقة من التضمين الدلالى تتحول بها القدرة التعبيرية فى اللغة من استطاعة التصريح إلى سعة التقدير: فإذ قد تجمعت محاصيل الحواس الأربع سمعا ولمسا، وإبصارا وشما، فقد اختفت من التشابيه فواعل حاسة الذوق لأنها كانت خط الانطلاق فى الحركة الشعرية، فهى الحاسة المنادية، والأربع لأخرى مناداة، لأنها مقصد النداء، فكلها جاءت توازن اللفظ الاستهلالى: (عذبة) ذاك الذى من سجل حاسة الذوق قطعا.



ثم إن هذه البنية الإرجاعية التى قام عليها البيتان الممثلان لمشهد الطليعة ضمن لوحة الإثبات قد انسحبت من مستوى تظافر المنطوق والمدلول إلى صعيد تظافر التعبير والتصويت من جهة، وتظافر التركيب والتوزيع من جهة أخرى. فأما الذى ينعطف على المنطوق والمدلول فهو تحول البنية الإرجاعية إلى ترجيع صوتى سيطرت فيه سلسلة من الثنائيات المتوازية أهمها الكاف المستأنفة التى تخللت كل مصراع مرتين فأصبحت المصاريع الأربعة يرجع من بعضها إلى البعض الآخر إيقاع متوحد يزيده ارتكازا اكتمال مثلث صوتى فى صدر البيت الثانى بمفعول توارد كاف (الضحوك) بين كاف التشبيهين. وداخل هذه الدائرة الصوتية الإيقاعية تتوازى ثنائية حرف الدال فى عجز كلا البيتين، ثم يتكاثف الرجع الصوتى فى حاء (الأحلام واللحن والصباح) ليستقر فى (الضحوك) حذو عماد الكاف السابقة.

**هكذا تتفاعل بنية المنطوق مع بنية المدلول فيتحول النسيج الصوتى إلى تنغيم إيقاعى على حد ما يتحول البناء إلى حركة.**

أما تظافر التركيب والتوزيع فيتمثل فى ورود البيتين على أبسط الأنماط النحوية، إذ هما جميعا جملة إسمية بسيطة، ولكن توزيع محوريها قد انعكس بحيث تقدم الخبر، وتوسط المبتدأ، ثم تلاحقت سلسلة من صيغ الجار والمجرور كلها متعلق بالخبر المتقدم. وهكذا يحصل ضرب من الإرجاع بين ترتيب عناصر القالب النحوى المجرد وتوزيع أجزاء الملفوظ على النسق التركيبى المصاغ. على أن هذه البنية التوزيعية المقلوبة قد وفّرت للقالب اللغوى قدرة على تصوير الحركة بعد إرساء البنية، لأن الخبر والمبتدأ قد رسخا قدم الإنطلاق ثم تلاحقت البنى الفرعية المتجانسة فى ضرب من التواتر الإيقاعى.

ومن شاء إدراك هذا الوقع الشعرى فليتخيل مجئ البيتين على أحد التوزيعات الأخرى الممكنة:

١ ـ الخبر فالمتمات فالمبتدأ،

٢ ـ المبتدأ فالمتمات فالخبر،

٣ ـ المبتدأ فالخبر فالمتمات،

٤ ـ المتمات فالخبر فالمبتدأ،

٥ ـ المتمات فالمبتدأ فالخبر،

وكلها محتمل، لو ورد عليه التركيب لما كان فيه نقض أو اعتراض من الوجهة النحوية، ولكن وقعه الشعرى غير الذى حصل على الترتيب المصاغ.

**فهذا المشهد المطلعى ضمن اللوحة الاستهلالية التى هى لوحة الإثبات قد جسّم، ببيتيه، مفتاح الملحمة الشعرية من حيث كان قادحا لشرارة الحركة الشعورية التى تشدّ أوتار هذه «المعلّقة».** أمّا المشهد الثانى ضمن اللوحة نفسها فيستغرق الأبيات الثلاثة الموالية:

**٣ ـ يالها من وداعة وجمال ... وشباب منعم أملود**
**٤ ـ يالها من طهارة تبعث التقديس فى مهجة الشقى العنيد**
**٥ ـ يالها رقة تكاد يرف الورد منها فى الصخرة الجلمود**

ويستند هذا المقطع إلى تحويل وجهة البث الشعرى من منظورين ، أوّلها استبدال الطاقة التضمينية فى الفعل اللغوى بالطاقة التصريحية ، ذلك أن الإيحاءات المتراكمة فى المشهد الأول قد خلقت قدرة تجميعية فى الدلالة اللغوية أنطقت لسان الشعر بالمضمون الذى تدور حوله كل الأبعاد الرمزية الأولى ، ألا وهو «الجمال» . أمّا التحويل الثانى فحصل على مستوى الصّوغ الأدائى وذلك بالالتفات من بنية **المخاطب إلى بنية الغائب ، ولهذا الالتفات قيمة إرجاعية تلتحق بما تخلل المشهد الأوّل من ثنائيات إسقاطية كما أسلفنا ، وله أيضا وقع من التنزيه عبر عملية التجريد ، وذلك بواسطة ضمير الشأن . ويتطابق مفعول هذا المظهر التحويلى مع مضمون الدلالة الذى يقوم على تلخيص خصال الكمال فى الإنسان الحبيب المشار إليه بضمير الرمز ، وبذلك يلتقى من (الوداعة والجمال والشباب والرقة والطهارة) ما ينصهر معه الطبع الفطرى والفضيلة الخلقية ، وفى كل ذلك تمتزج محصّلات الحواس وإدراكات الوعى مع ارتياح الضمير الأخلاقى :**

وعن تجمع خصائص الكمال تتولد طاقة تفجير المعجزات فيصير العنيد الشقى ـ رمز الجحود ـ مذعنا ورعا ، ويتفجر الصخر ـ رمز الصلابة والقسوة ـ بما يعتبر رمز الرقة والجمال ألا وهو الورد .

على أن الصوغ الشعرى فى هذا المشهد الثانى قد حافظ على نمطية الإيقاع وذلك بخاصيتين نغميتين ، أولاهما التوارد المقطعى الذى تمّ بتكرار نداء التعجب (يالها) فى طالع كلّ بيت ، وهو صورة تؤاخى تواتر كاف التشبيه فى المشهد الأول ، والثانية عقد ظفيرة صوتية انطلقت فى البيت الأوّل من هذا المشهد بحرف العين مفردا ثم تقلص تواتره فى البيت الموالى فجاء ثنائيا يوازيه حرف الراء مفردا ، وحرف القاف مضعّفا ، ولم يكن أحد منها قد ظهر فى البيت السابق.وعند البيت الثالث تختفى العين وتتجمع القاف مضعفة ، وتتكاثف الراء فى تواتر رباعى .

**وهكذا يحصل تراكب صوتى فى تشكل متدرج أسميناه ضفيرة صوتية تنصاع معها نغمية الوقع الشعرى مما يبيح القول بأن حياكة الشعر فى هذه القصيدة قد ارتكزت على نسيج الأصوات المولدة للحركة الإنشائية .**

* * *

تلك إذن اللوحة الأولى بمشهديها وهى ـ كما أسلفناه ـ لوحة مدارها الإثبات من حيث هو عمق نفسى تجلوه حيالة لغوية . وقد عقد بين طرفيها الضمير المولّد للرمز الشعورى والإيحاء التعبيرى : (أنتِ) وواضح كيف أنه أطلق شرارة الصوغ الشعرى ثم اختفى ويعود فى مطلع اللوحة الثانية حتى لكأنه أمارة التفصل البنائى فى هذه القصيدة ؛ وسنرى أيضا أن هذه اللوحة التى تستوعبها أبيات ثلاثة ستنغلق قبيل عودة ذاك الضمير ، أمّا أبيات هذه اللوحة فهى :

**٦ ـ أى شئ تراك هل أنت ڤينيس تهادت بين الورى من جديد**
**٧ ـ لتعيد الشباب والفرح المعسول للعالم التعيس العميد**
**٨ ـ أم ملاك الفردوس جاء إلى الأرض ليحيى روح السلام العهيد**

تمثل هذه اللوحة على صعيد البنية دائرة استفهامية وعلى مسار الحركة تحولا من أسلوب الإثبات إلى صيغة التساؤل ، والظاهرتان كلتاهما واقعتان ـ كما تبينا ـ بين مفرقين يؤشّرها ضمير المخاطبة .

وبين لحمة البنية وسدى الحركة تتسلل مداليل المضمون الشعرى ، فإذا هى تحسّس لليقين عبر منافذ الشّك إذ يدور الأمر على تساؤل يبتغى كنه الحقيقة الوجودية التى لهذا الحبيب المخاطب . وعلى هذا المعتمد جاءت الدائرة الاستفهامية احتمالا بين طرفين : إلاهة الجمال فى الميتولوجيا اللاتينية ، وملاك السلام فى عقيدة الكتب السّماوية ، وعلى أى الصورة جاءت فالمبتغى واحد : إعادة الكمال المثالى بتفجير المعجزات فى قلب الهرم شبابا ، والشقاوة سعادة وحبورا .

**كل هذه المضامين قد سكبت فى قالب من الصّوغ اللغوى ترابطت فيه أنسجة البناء العروضى ببصمات الإيقاع الصوتى فى توازن متدرج حكيم ، فأوّل الانسجامين ظاهرة التدوير التى جاءت عليها كل أبيات هذا المقطع الثلاثى ، وهو ما تمتنت به لحمة الوصال فى البث الشعرى ، مما كمّل تعانق البيتين الأخيرين من اللوحة الأولى . وقد فعل هذا الانسجام الإيقاعى فعله فى استحكام الانسجام النّغمى حينما سمح للضفيرة الصوتية البروز المتواصل عند تلاوة الأبيات .**

فالصوت التوليدى فى البيت السادس من القصيدة ـ منطلق هذه اللوحة ـ هو السين فى (فينيس) يبرز فريدا ثم يزدوج فى كل من السابع والثامن بواسطة (المعسول والتعيس) من جهة و(الفردوس والسلام) من جهة أخرى ، ولكن عماد الضفيرة الصوتية يتحول فى البيت الوسط ـ الذى هو السابع ـ إلى حرف العين المخمّس فى (لتعيد والمعسول والعالم والتعيس والعميد) مع معانقته للسين فى (المعسول والتعيس) بتناظر مقلوب يتطابق ومعانقة الدال للعين فى (لتعيد والعميد) . ثم يتقلص حرف الدعك فى البيت الثامن فيرد فريدا كما ورد السين فى السادس ، فتتجلى عندئذ الضفيرة الصوتية فى شكل حزمة مخروطة الطرفين .

**إن مبدأ الارتكاز الصوتى فى الحياكة الشعرية مبدأ قاعدى رغم ما قد يبدو عليه من ارتسامية الوصف** ، والقول بتوارد النغم الصوتى بدفع توليدى من الضوابط التى ـ وإن بدت مشكلة ـ فإنها غير مضللة متى سبرنا ترابطها واقتصدنا فى استنباطاتها . ولئن سهلت معاينة الصوت المولّد فقد يكون من المدل الاحتكام إلى الصوت الغائب ، ويكفى ـ لضرب الشاهد ـ أن نلحظ غياب القاف طيلة الأبيات الثلاثة المكونة للّوحة الثانية ، ثم نتبين تصدرها فى اللوحة الموالية ، حرفا رئيسا رابطا لأنسجة الإيقاع جملة :

**٩ ـ أنت ... ما أنت؟ رسم جميل عبقرى من فنّ هذا الوجود**
**١٠ ـ فيك ما فيه من غموض وعمق وجمال مقدّس معبود**
**١١ ـ أنت .. ما أنت ؟ أنت فجر من السحر تجلىّ لقلبى المعمود**

**١٢ ـ فأراه الحياة في مونق الحسن**
**وجلى له خفايا الخلود**

فالعبقرى والعمق والمقدس والقلب والمونق ، كلها دعائم النغم الإيقاعي حيث يتظافر التوليد الصوتى ـ على الأبيات ـ مفردا فمثنى فمفردا بالتوالى . فهذه المعاظلة البنائية تؤاخى المعاظلة الحركية من وجهين :

**الأوّل** وجه المضمون ، ففى حين دارت اللوحة الأولى على الإثبات والثانية على الاستفسار ، تدور هذه اللوحة الثالثة على مزيج منهما،إذ هى قائمة على التردد بين التساؤل والجزم ، وهو حلقة من التأرجح بين الشك واليقين ، فتعكس تموّجات التذبذب صورة الكتلتين السابقتين من المداليل الشعرية أمّا الوجه الثانى من المعاظلة فهو توارد اللفظ المفتاح الذى هو ضمير المخاطبة بما يربط نسيج البثّ اللغوى ومدّ الإفضاء النفسى ، وهو فى تواتره وتوزّعه يجسّد نمط التأليف بين حقيقة الإقرار وواقع الاستفسار : (أنتِا أنت ؟) (أنت ما أنت ؟ أنت ...) وبين مسامّ الطرز اللفظى تقوم معاقد الصوت ، فتتناغم نبرات الحروف بين (الجميل والوجود والجمال والفجر والتجلى) فى صيغتيه ، مثلما يتداعى صوت الغنّة من الميم فى (الغموض والعمق والجمال والمقدّس والمعبود) بعد أن حرّكه منذ مطلع البيت الاسم الموصول الأغنّ . ولا يترامى طرف المقطوعة إلاّ ويعكس (الخلود) رجعا من صوت (الخفايا) .

ومتى ولجت إلى مخزون المضمون الدلالى ، وتقفّيت بناءه ، ألفيته مكاشفةً لفحوى الضمير الرامز (أنت) على مرحلتين تستقل كلتاهما ببيتين من اللوحة الرباعية ، ففى موجة البيتين التاسع والعاشر ، يتركز الفحوى على تحويل الضمير رمزا للخلق الفنى وصورة للإبداع المطلق ، وجاء ذلك مستندا إلى التجرد من قيود الزمان ـ وقد خلا البيتان من الفعل المصاغ ـ ومرتكزا على تجاوز الإدراك ، سواء صوب ألغاز الوجود أو مقدساته ، وأمّا فى البيتين المواليين فإنّ المغزى يتركز على تحويل الضمير رمزا للإلهام السّحرى وصورة للوحى الشعرى .

* * *

**هكذا تكتمل فى القصيدة دورة من دورات المدّ الإنشائى رأينا فيه لوحة الإقرار ، فلوحة الاستفسار ، فلوحة التذبذب بين هذا وذاك . وكل الدورة بمفاصلها الثلاثة تتحوّل ضمن بناء القصيدة رَكَحاً يهتز عليه فيض الشعر ـ فى صَوغه اللغوى وإفضائه النفسى ـ تأهبا لانطلاق حاسم توّاق .**

**وينطلق الصوغ الشعرى فى بث مستغرق مداه خمسة وعشرين بيتا تجئ كالفصل المتراكب ، بناؤه دائرى ، وتعاضده مع أطراف القصيدة عضوى ، ويتركّح على تمفصل يحكى تمفصل كامل القصيدة ، وسنبيّنه .**

أمّا مضمون هذا الفصل الممتدّ بين البيت الثالث عشر والبيت السابع والثلاثين فهو صميم المناجاة المباشرة المثبتة ، قدّم الشعر لها وأخّر فى اللوحات السابقة حتى قبض على اعنّتها قبضا قاطعا .

**ولا يفوتنا ما أوضحنا . من مبدأ إرتكاز الصباغة الإنشائية فى «معلّقة» الشابى على دعامتين : اللفظ المحرك الملهم فى بناء الكلّ ، والصوت المولدّ الموقع فى بناء الجزء** ، ونلتقى باللفظ المفتاح ـ ضمير المخاطبة (أنت) ـ من حيث هو الكلمة الفاتقة الرامزة.وهى التى ستفصم بين دوائر متعاقبة داخل زوايا الفصل فتحوّله إلى مشهد رباعى متوازن .

وأول مشاهد فصل «المناجاة» :

**١٣ ـ أنت روح الربيع ، تختال فى الدنيا فتهتز رائعات الورود**
**١٤ ـ وتهب الحياة سكرى من العطر، ويدوى الوجود بالتغريد**
**١٥ ـ كلما أبصرتك عيناى تمشين**
**بخطو موقع كالنشيد**
**١٦ ـ خفق القلب للحياة ، ورفّ الزهر فى حقل عمرى المعدود**
**١٧ ـ وانتشت روحى الكئيبة بالحب**
**وغنّت كالبلبل الغرّيد**

هذا هو مشهد «الطبيعة» فى ملحمة الغناء الوجدانى ، والسر أن مداره خفى الذكر : تقرأ الربيع والورود والزهر والبلابل فلا يرد على سمعك إلا ما يبرز الطبيعة دون تصريح بها . وبهذه الطاقة من التضمين الدلالى تعانقت عناصر مختلفة حصل بينها تطابق وإسقاط . وتلك العناصر هى الأنا والانت ، فأمّا الأوّل فيتناظر والطبيعة ، وأمّا الثانى فصورته الربيع ، ثم يحل الضمير المخاطب من الأنا المتكلّم حلول الربيع من الطبيعة ، فيرتسم سوار رباعى يدور على نفسه فيحول عناصره إلى زوايا متناظرة : فيها الشاعر يدعو الحبيب ويذوب فى الطبيعة ، وفيها الربيع يحيى الطبيعة ويؤاخى الحبيب ، ويبقى النّداء ممتدا كالرجع للصدى : أن يحل الحبيب فى روح الشاعر حلول الرّبيع فى جسم الطبيعة .

وداخل هذا المشهد ذى العلائق السنفونية تثوى صور امتزاج الحواس والمدارك ، مبعثها أنفاس الحبيب تلهم السواكن فيتحرك القلب ، ويتنبّه اللسان ، فيختلط الغناء بالحسّ على حدّ اختلاط النظر بالورد ، والشم بالعطر والسمع بالأناشيد .

ومثلما تحرك المشهد بدفع من اللفظ الملهم (أنت) فقد أذهن طرزه الشعرى إلى اقتفاء الصوت المولد المحاكى وهو هنا حرف التكرير الذى تتجاوب به (الروح والربيع والرائعات والورود والسّكرى والعطر والتغريد والإبصار والإرفاق والزّهر والعمر والمجرور والغرّيد) .

ويعود الضمير المحرّك ليغلق دائرة المشهد الأوّل ويفتح دائرة الثانى على امتداد متطابق فى المدّ الشعرى إذ يشاكل الأوّل فى خماسية البناء :

**١٨ ـ أنت تحيين فى فؤادى ما قد**
**مات فى أمسى السعيد الفقيد**
**١٩ ـ وتشيدين فى خرائب روحى**
**ما تلاشى فى عهدى المجدود**
**٢٠ ـ من طموح إلى الجمال إلى الفنّ**
**إلى ذلك الفضاء البعيد**
**٢١ ـ وتبثّين دقة الشوق والأحلام**
**والشدو ، والهوى ، فى نشيدى**

**٢٢ ـ بعد أن عانقت كآبة أيامى**
**فؤادى وألجمت تغريدى**

إن هذا المشهد الثانى من فصل المناجاة لهو مشهد الحب يأتى بعد مشهد الطبيعة ، وقد استحال فيه رمز الحبيب طاقة تولّد العاطفة فتذكى معجزة إحياء الروح بعد مماتها ، مثلما تنفخ فى الشقاء روحا من السعادة تتكاثف فيها صورة الجمال ونشوة الفنّ ، ولذيذ الحرية . على أن هذه الضغوط المتجمّعة من القدرة التحوّيليّة هى التى تبلغ حدّ الكثافة فتفجّر طاقة الإلهام الشعرى ، وعندئذ ينطق من شياطين الشعر الأخرس الأبكم .

**وبديهى أن يكون نسيج هذا المشهد كتلا من المثانى المتضادة تصاغ عليها المداليل المتوازية المتصادمة ، فتجد الإحياء قبالة الموت ، والإشادة حيال التلاشى ، والإنشاد حذو الإلجام ، فيكون استرسال المعانى بمثابة الحركة الدورية يتراقص فيها الموجب والسالب كالبدائل إذا حضر الواحد اختفى الثانى .**

والذى يزيد الحركة الإنشائية تدفقا وإطرادا تواكب الإيقاع النغمى على نمط المزدوجات ممّا لا يدع شكّا فى فرضيتنا التى صادرنا عليها ، وهى ارتكاز النفس الشعرى على الصوت المولّد للحركة النغمية ، فاقرن الأمس بالسعيد ، والإشادة بالتلاشى ، والرقة بالشوق ، ثم الشدو بالنشيد ، واختم بما يتكاثف فى البيت الأخير من همز فى (الكآبة والأيام والفؤاد والإلجام ) بعد أن تصدّرت به أداة المصدر الداخلة على الفعل .

ثم يطل المفرق الثالث على طالعه اللفظ الواسم لكل المشاهد :

**٢٣ ـ أنت أنشودة الأناشيد غناك إله الغناء ربّ القصيد**
**٢٤ ـ فيك شبّ الشباب وشّحه السّحر وشدو الهوى وعطر الورود**
**٢٥ ـ وتراءى الجمال يرقص رقصا**
**قدسيّا على أغانى الوجود**
**٢٦ ـ وتهادت فى أفق روحك أوزان الأغانى ورقة التغريد**
**٢٧ ـ فتمايلت فى الوجود كلحن**
**عبقرى الخيال حلو النشيد**
**٢٨ ـ خطوات سكرانة بالأناشيد**
**وصوت كرجع ناى بعيد**
**٢٩ ـ وقوام يكاد ينطق الألحان فى كل وقفة وقعود**
**٣٠ ـ كل شئ موقّع فيك حتى**
**لفتة الجيد واهتزاز النهود**

تنقلنا هذه الأبيات من الطبيعة والحب إلى مشهد « الفن » الذى يصور انصهار الشاعرية المبدعة فى رمز العاطفة الوجدانية . ولهذا الانصهار مراتب وتجليات تدركها أعضاء الحس فترى العين فى هذا الرمز الملهم الموحى جمالا مطلقا يتراوح بين السكون الساحر وحركة الرقص الأخّاذة ، وتسمع الأذن أوزان الغناء ووقائع التغريد ، ثم تستنشق النفس عطر الورود فيغدو الحبيب مجمع الأحاسيس يستقى منه المحب معين ما يلهمه فى كل عوالمه الوجدانية .

على أن خصوصية الألتحام بين الملفوظ والمحسوس وما تستتبعه من تشاكل الإفضاء النفسى بالمبثوث اللغوى ، ثم ما تحتويه من تراكب البناء المحكم مع الحركة السّائرة ، كلّ ذلك قد أدرك سَنَمَ الفعل الشعرى من أعلى مدارج التسلق فى البيت الأخير لهذا المشهد وهو البيت الثلاثون ، وفيه قد نحت الشاعر من شاعريته ما به صيّر الموجود فنّا ، والفنّ خلقا ، والخلق خالقا ومعبودا ، فتحوّل الواقع إبداعا بتحوّل الكلام شدوا ، والرؤية استلهاما ، والإفصاح أنشودة ، والخطو رقصا قدسيّا .

ومن إحكام البنية الإنشائية على مسار الحركة الشعرية ما يقوم بين هذا المشهد وسابقه من معاظلة جاءت على وجهين : مضمونا وصياغة . فأمّا على صعيد المضمون فقد ربط البيت الثالث والعشرون بين مشهد الحب ومشهد الفن ، مثلما ربط البيت الرابع والعشرون بين الفن والطبيعة ، وأما من حيث الصوغ الأدائى فقد تواصلت سيطرة الصوت الحاكى الذى رأيناه فى (الإشادة والتلاشى والشوق والشدو والنشيد) فنلفاه متضافرا على نفسه منذ البدء إلى الختام معانقا (الانشودة والأناشيد والشباب والشدو والنشيد والأناشيد والشئ) فضلا عن فعلى (شبّ ووشّح) .

إلا أن الوسم النغمى الذى تمادى على الصوت الراجع إلى المشهد السابق قد تولّد باستصحاب إيقاع طارئ نما بالتّدرّج حتى انفرد فى آخر المشهد بالإلهام الموسيقى ، فتوسّل إليه فى (القصيدة والأفق والرّقة والقوام والوقفة والقعود والموقع) بعد أن تصادفه فى (يرقص رقصا) .

وحسب السِّمة الإنشائية فى هذه المرتبة من استطراد القصيدة أنها تأخذ منعطفا نوعيا بحدوث خاصية متولدة عن تعاقب المدلول على المصاغ ، وتتمثل هذه الخصيصة فى الترديد الذى يستند إلى خلق المزدوجات اللفظية ، سواء من ضروب الازدواج المتطابق فى المادة اللغوية أو من ضروب الازدواج المتناظر فى الدلالة دون مادة اللفظ ، وسواء كان الازدواج متكاثفا ـ يلامس فيه الثانى الأوّل ـ أو كان ازدواجا متراوحا .

وبهذا التوزيع الثنائى المفضى ضمنيّا إلى تفصيل رباعى تبرز جملة من المثانى منها فى مقام الأزدواج المتطابق لغويا : (أنشودة الأناشيد ، غناك إله الغناء ، شبّ الشباب ، يرقص رقصا) . ومنها فى مقام الازدواج المتناظر فى الدلالة ( إله الغناء ربّ القصيد ، شدو الهوى وأغانى الوجود ، أوزان الأغانى ورقة التغريد ، ولحن حلو النشيد ، وصوت كرجع ناى ) .

ولو وزعّنا ذلك بحسب التكاثف أو التراوح لتمّ لنا التصنيف الرباعى الضمنى .

* * *

هكذا نصل إلى المشهد الرابع من مشاهد لوحة «المناجاة» :

**٣١ ـ أنت ... أنت الحياة فى قدسها السامى ،وفى سحرها الشجى الفريد**

**٣٢ ـ أنت ... أنت الحياة ، فى دقة الفجر فى دونق الربيع الوليد**

**٣٣ ـ أنت . ... أنت الحياة ، كلّ أوان**
**فى رواء من الشـــباب جـديـــد**
**٣٤ ـ أنت ... أنت الحياة فيك وفى عينيك آيات سحرها الممدود**
**٣٥ ـ أنت دنيا من الأناشيد والأحلام**
**والســـحـــر والخيـــال المديـــد**
**٣٦ ـ أنت فوق الخيال والشعر والفن**
**وفـوق النهـى وفـوق الحدود**
**٣٧ ـ أنت قدسى ومعبدى وصباحى**
**وربـيـــعـى ونشوتى وخـــلـودى**

ذاك هو مشهد القداسة إلا لاهية ، وهو حصيلة تزاوج المشاهد الثلاثة السابقة من طبيعة وحبّ وفن ، فكان قائما على التعالى والسمو نحو اللا متناهى ، فيه ينشد المطلق ، وبه يستعظم الجلل بعد أن تحكم اللفظ الملهم المولّد فى مسيرة النفس الشعرى على مدى الأبيات السبعة بلا تراوح أو استبقاء : تضاعفن بازدواج ومرافقة (أنت ... أنت الحياة) مرات أربعا ، ثم تفرّد بالطالع ولم يزدوج .

فكأنما صيغ هذا المشهد بما حوّله انفجارا للملفوظ الشعرى ، حرّكه امتلاء كامتلاء الخمرة الصوفية ، وعلاه ملمح كملمح الحضرة السّنيّة ، ولست بممتنع ـ إذا ما راودت القراءة بوعى أو بدون وعى ـ أن تتذكّر بعضا من قصائد ابن هانئ ، وبعضا من مطوّلات شوقى ، وربما حضرتك مقاطع من ملاحم المتنبى : المشهد متناظر ، والصّوغ يحاكى بعضه بعضا ، وبين الجميع سلك يربط مقول الشعر بمبثوث النفس ، وجسر الالتحام القبض على صيغة لفظيّة تكون بمثابة نقطة الارتكاز فى المعاودة والترداد .

**وخذ لنفسك برهة وعاود بالقراءة والترتيل مشهد أبى القاسم الشابى من قصيدتنا !**

**أفلست واجدا ما يجده كل متناغم باللغة من وجد ؟**

**ذاك هو ذروة الإفضاء الشعرى : خلق اللغة بعد كسرها ، وإبداع الصورة بعد نشر أطرافها ، وقد تهيأ بفعل ذلك أن يتسامى الشاعر بالضمير الرامز (أنت) إلى منازل القداسة تجريد أو حياكة .**

**وفى كلّ هذا إرساء لقدم البناء الشعرى .**

ولكنّ وجه الإبداع إلى حدّ الإحراج المعجز ليس كامنا فى الطرز البنائى ، ولا هو ثاو وراء الدلالة العينية للفظ الحاضر ، وإنما هو قابع خلف تواؤم البنية والحركة كما أسلفنافى فرضيّة المقاربة التى صادرنا عليها منذ البدء ، وفى هذا المقام تتكامل لحمة التضافر بشكل يأخذك بإغرائه حتى يغتصب منك القناعة فتبحث عن مراسمه فتتجلى لك بعين البداهة .

**لنأخذها جاهزة ولنراجع ما سلف :**

رأينا أن القصيدة قد انطلقت بحركة أولى (١ ـ ١٢) تدرجت من الإثبات إلى التساؤل إلى التردد فتكونت حلقة دائرية على ثلاثة أنساق .

ثم تحوّلت كل تلك الأدوار المتضافرة إلى مصعد تحفز عليه الشاعر فقفز ـ كمن يعدو ـ إلى حركة جديدة هى حركة المناجاة (١٣ ـ ٣٧) فجاء الخطاب مباشرا يلغى التساؤل والتردد ليستقر على منبر التأكيد الجازم ، والتحاور المنصهر .

وما أن ندخل صميم هذه الحركة الثانية حتى نتبين داخلها أدوارا متعاطفة هى ذاتها واردة على أنساق متدرجة : انبسطت الطبيعة فاختلف عليها الحب متساوقا مع الفن وإذا بالمشاهد الثلاثة تتحوّل مقفزا يتحفز عليه الصوغ الشعرى فى عدوه ، فيتهيأ له منه اندفاع يرتمى بعده فى مسبح القول الإنشائى المتدفق .

ثم تلج للمشهد الذى هو كالحوض المتلقّف لحركتين متعاقبتين فتلقاه هو أيضا منطويا على حركة داخلية تجرى مجرى الحركتين الكبريين بما أنها تمتثل إلى نفس الاستدراج : تهيؤ فتحفّز فارتماء ، وقد تجلّى ذلك فى انشطار المشهدين إلى نسقين ، استوعبت الأوّل الأبيات الأربعة الأولى (٣١ ـ ٣٤) إذ نسجت على ضرب من المعاودة الداخلية : **أنت ... أنت الحياة** ، وهو ارتكاز على اللفظ الموحى لتوليد القفزة الإنشائية ، والذى دعّم هذا التحفز والمراودة تعاظل الأبيات إذ كان جلّها مدوّرا ، بالمعنى العروضى ، حيث يداخل العجز من البيت صدره . أمّا النّسق الثانى فهو تألّق صوب الفعل الشعرى تخلص فيه الشاعر من المعاودة واستبق اللفظ الاستهلالى المحرّك .

وإذا نظرت إلى هذا النسق الختامى (٣٥ ـ ٣٧) وجدته الصورة المصغرة لكل الحركة الدورانية ، إذ هو نفسه راضخ إلى التسلق المتدرج : جاء بيته الأوّل متأرجحا بين التدفق والانسياب ، فأمّا هذا فجسّمته العبارتان (دنيا من الأناشيد) و (الخيال المديد) ، وأمّا ذاك فهو فى تعاقب العطف بين (الأناشيد والأحلام والسحر والخيال) . ثم جاء البيت الثانى من هذه الحلقة مدّا فجزرا فمدّا مضاعفا ومفتاح الحركة هو الظرف المكانى (فوق) فإذا نحن أمام :

**تحفّز فى (أنت فوق الخيال)**
**واسترخاء فى (الخيال والشعر والفن)**

**فتدفق مزدوج فى (فوق النهى وفوق الحدود)** ثم تبلغ الحركة النسقية أوجها بالبيت الثالث من الحلقة حيث يختفى الانسياب ، ويغيب الارتياض ، لينصبّ الملفوظ الشعرى صبّا فى قوالب الدفع القاطع ، فلا مراوحة ولا استرجاع ، وإنما هو صوغ متوال إلى حدّ الإشباع فى الإيقاع والنغم والإدلاء ، والذى نسج خيوط البيت أمران : الضمير الفاتح كاللحمة ، وضمير المتكلم كالسّدى .

ولكنك بعد كل هذا الدوران لا تلبث أن تقف عند البيت الأخير وقفة جديدة دون أن تدرجه فى سياق البيتين السابقين له ، وإنما بأخذه فى بنائه الذاتى وحركته الباطنة ، فإذا بك تهتدى إلى أنه نسق برأسه ، يحكى كلية النسق الدورانى المسيطر ، فتتراءى لك منه الصورة المصغرة القصوى للحركة المتعاطفة جملة : لأنه فى بنائه ذو ملمح سكونى ، تراصفت فيه ستة ملفوظات على شكل معالم السياج المستقر ، ولكنه فى مضامينه حركة فيها الصوت وحداه ، وفيها الإفضاء ورجعه ، انطلق من العلياء القدسية فحلّ فى المعبد مكانا حيث تعانق مادة الوجود ريحانه ، وفى الصباح زمانا حيث الإشراق المؤذن بالربيع رمز الطبيعة ، ولا يختلط

الوجود المادي بنشوة الحلول الروحي حتى يصاهر الكل خلود الذوات ، وهكذا يدور البيت على نفسه وكأنه قطب الرحى تتوالد من حوله الدوائر ، فتنتشر تلو الدوائر حتى تتجلّى لنا حقيقة هذا المشهد كلّه (٣١ ـ ٣٧) ، **إذ هو من القصيدة كالقلب النابض من جسم البناء وحركته ، وشأنه مع ما سبقه شأن بيته الأخير معه : فالكل يحكي صورة حركة لولبيّة على مسار اهتزازي ، وهو الثمرة الكاملة لنسيج شعري أندكّت فيه الحواجز بين قرار البنية وصيرورة التحرّك ، فغدا الجميع في سعي حثيث إلى بؤرة الفعل الشعري ، وقد أصابه .**

* * *

وبديهي أن يبدأ الدفع الشعري في الإنحدار بعد أن أدرك ذروته :

**٣٨ ـ يا ابنه النور ، إنني أنا وحدي**
**من رأى فـيك روعـة المعـبود**
**٣٩ ـ فدعيني أعيش في ظلك العذب**
**وفي قـرب حسـنك المشـهود**

ينطلق المسار التراجعي باستدراك على الارتواء القدسي ، وعودة إلى عالم المادة لتقمّص غرائز الموجودات فيه ، فتطفو الذاتية ، وتشع الأنا ، ويطلب الحلول في وصال الحبّ جمالا وجسدا ، وبهذه الخصائص في الإلهام والصوغ يعود الإيقاع الجزئي بعد أن اختفى في المشهد الذي جسم قمة الهرم البياني للقصيدة . وهذا الإيقاع صوتي نغمي سيطرت فيه غنّة النون وعضدتها العين لتشاكل رجع الشين فمن (**ابنة النور إنني أنا ... من**) إلى (**روعة المعبود فدعيني أعيش**) حتى (**أعيش والمشهود**) .

وسيتواصل التعاظل الإيقاعي في :

**٤٠ ـ عيشـة لـلجمال والفن والإلهام**
**والـطـهـر والسنى والسـجود**
**٤١ ـ عيشة الناسك البتول يناجي الرّبَّ في نشوة الذهول الشديد**

وهما بيتان يقومان مقام الأستدراك على السّالفين من حيث المداليل دون أن ينفصما عنهما في البناء اللغوي ، فكلاهما مفتتح بمادة الفعل السابق (**أعيش عيشة وعيشة**) ، والكل متكاتف في سياق نحوي وتركيبي واحد ، لأن البيتين ينطلقان من المفعول المطلق للفعل السالف . أضف إلى ذلك تجانسا نغميّا تواصل على شكل (**أعيش والمشهود**) بواسطة (**عيشة وعيشة ونشوة وشديد**) وتجدّد في تناسق (**الإلهام والطهر**) ثم (**السّنى والسّجود**) .

أمّا المضمون فهو محاولة الرّجوع إلى عالم المطلق والمجردات ، فيتحول المدار طاعة العبد المذعن إلى المعبود المتسامي . ويتراءى الدّفق الإيقاعي خلال التراكم اللفظي المتعاقب في البيت الأوّل والمنساب في البيت الثاني .

إلا أن الاستدراك على الانحدار سيفضي إلى مدّ ثالث طبقا لنسيج الحركة المثلثة التي رأيناها مقودا لكل القصيدة :

**٤٢ ـ وامنحيني السلام والفرح الرّوحي ياضوء فجري المنشود**
**٤٣ ـ وارحميني ، فقد تهدّمت في كون من اليأس والظلام مشيد**
**٤٤ ـ أنقذيني من الأسى فلقد أمسيت لا أستطيع حمل وجودي**
**٤٥ ـ في شعاب الزمان والموت أمشي**
**تحت عبء الحيـاة جـمّ الـقـيود**
**٤٦ ـ وأما شي الورى ونفسي كالقبر وقلبي كالعالم المهدود**
**٤٧ ـ ظلمـة ، ما لها ختام ، وهول**
**شـائـع في سـكونها الممـدود**
**٤٨ ـ وإذا ما استخفني عبث الناس**
**تـبسـمت في أسى وجـمـود**
**٤٩ ـ بسـمـة مرّة كـأني أستـل**
**من الشوك ذابلات الورود**
**٥٠ ـ وانفخي في مشاعري مرح الدنيا**
**وشـدّي من عـزمي المجهود**
**٥١ ـ وابعثي في دمي الحرارة علّي**
**اتـغـنّى مـع المنى من جـديـد**
**٥٢ ـ وأبث الوجود أنـغـام قـلـب**
**بـلـبلي مـكـبّـل بـالحديـد**
**٥٣ ـ فالصباح الجميل ينعش بالدّفء حياة المحطم المكدود**
**٥٤ ـ أنقذيني ، فقد سئمت ظلامي !**
**أنـقـذيني ، فـقـد مللت ركودي ؟**

هكذا بعد لوحة التراجع (٣٨ ـ ٣٩) فلوحة التدارك (٤٠ ـ ٤١) يأتي مشهد التنازل إلى السفح وقد تحرك على لولب الاستغاثة فتراكمت صيغ الأفعال حتى تكثفت : فاعلها ضمير المخاطبة ، ومفعولها ضمير المتكلم ، فبدأ الأنا راوحاينوء بعبء الأحداث ، وإذا المفعول به يستنجد بالفاعل ، وعلى هذا النسق ارتصفت رأسيا حلقات كفقر العمود الظهري : (**امنحيني وارحميني وانقذيني وانفخي في مشاعري وابعثي في دمي**) ثم (**أنقذيني انقذيني**) فاستلهام الإنقاذ هو اللّب المكتنز في صيحة الاستغاثة التي يرجع لها من صداها لهف ماله قرار ، ولئن تراءت من نسيجه صورة التأزم النفسي فإن صياغة الملفوظ اللغوي قد تعمدت كشف التلاشي العاطفي إلى حدّ الضياع في الوجود ، فتوافدت مصادر الغيبة ، واحتدت مراراتها بشعور الاغتراب الذي يوحي باقتلاع الجذور بين الحواشي ، وهو ما صوره البيتان (٤٨ ـ ٤٩) في مزيج غريب من حدّة الوعي ورقة الانسياب ، فجاءت الصورة مأسوية ، تقابل فيها استعظام المدلول بخفّة الدّوال ، وإذا بالإيقاع يهتز متسللا بين (**الناس والتبسم والأسى والبسمة وكأني أستلّ**) ، تتخلّله نتوءات نغميّة ودلاليّة فلا يزداد بها إلا وجعا وإيلاما من (**العبث والمرارة والشوك والأسى**) .

ومن تتبّع خصيصة النغم بين رجع الأصوات في موسيقاها اهتدى بالبداهة إلى لحمة الوصال الإيقاعي على مستوى الأجزاء،وذلك بضرب من التّداعي المتواصل ، فـ (**امنحيني**) تنادي (**الفرح الروحي**) و(**المنشود**) يتوسل إلى (**المشيد**) مثلما يسعى (**الأسى**) صوب (**أمسيت لا أستطيع**) . وليس تناغم (**علّي أتغنّى مع المنى**) بأبعد وقعا من (**قلب بلبي مكبّل**) . بل ألا ترى الكاف محتجبة أو تكاد ، فلما ارتكز بيت على (**المكبل**) استجاب إليه لاحقاه بـ (**المكدود والرّكود**) .

ويتمادى الخطّ التنازلى فى منحدر الإلهام الشعرى ، فيقف وقفة يستريح بها مستأنفا انطلاقه بعد الاعتماد على آهة الاستغاثة وياء الندبة ممّا يصير النداء نقطة ارتكاز الدّفع :

**٥٥ ـ آه يا زهرتى الجميلة لو تدرين ما جدّ فى فؤادى الوحيد**
**٥٦ ـ فى فؤادى الغريب تخلق أكوان من السحر ذات حسن فريد**
**٥٧ ـ وشـــموس وضّـــاءة ونجوم**
**تـــنثر الـــنّور فى فضـــاء مـــديـــد**
**٥٨ ـ وربيع كأنّه حلم الشاعر فى سكرة الشباب السّعيد**
**٥٩ ـ ورياض لا تعرف الحلك الدّاجى ولا ثورة الخريف العتيد**
**٦٠ ـ وطـيور سـحـريّـة تـتـناغـى**
**بـأنـاشـيـد حـلـوة الـتـغـريـد**
**٦١ ـ وقصور كأنها الشفق المخضوب أو طلعة الصباح الوليد**
**٦٢ ـ وغـيـوم رقـيـقـة تتهـادى**
**كـأبـاديـد من نُـثـار الـورود**
**٦٣ ـ وحـيـاة شـعـريـة هى عـنـدى**
**صورة من حـيـاة أهـل الخلود**
**٦٤ ـ كلّ هذا يشيده سحر عينيك وإلهام حسنك المعبود**
**٦٥ ـ وحـرام عـليك أن تهدمى ما**
**شـاده الحسن فى الفؤاد العـمـيـد**
**٦٦ ـ وحرام عليك أن تسحقى آمال نفس تصبو لعيش رغيد**
**٦٧ ـ مـنك ترجو سعـادة لم تجدهـا**
**فى حـيـاة الورى وسـحـر الوجود**
**٦٨ ـ فالإلاه العظيم لا يرجم العبد إذا كان فى جلال السجود**

هكذا بعد صوت الاستغاثة ودعوات الانتشال تطالعنا لوحة الإذعان بما حيك فيها من صور الاستسلام المتدحرج، تستل فيه الحركة من خبايا البنية . وهذا التدرج الآفل قد صيغ فى المضامين الدلالية ، وطفا على سطح القوالب اللسانية ثم تسرب من منعطفات البناء التعبيرى فنفذ إلى مسام اللحمة النغمية .

فأما على صعيد المضمون الابلاغى فإن لوحة الإذعان قد ارتسمت بانفاس أربعة متواردة افتتحتها إفلاتة من التواجد فى الطبيعة شكلت غيبوبة رومنسية كالتى تجئ على لسان الهائمين ، ثم عقبتها استدراكة عاد فيها الوعى منها فالتحمت الصورة بموضوع الخطاب ، وبعدها انعطف على الإذعان استرحام مستلهم من تدليل المحظورات الوجدانية على المحرّمات القدسية ، وختمت الأنفاس ببكاء وتحسر جلتهما صورة غريبة مربعة الأركان فيها إلاه معبود ومولى عابد، وعن كلا الطرفين ينبعث صوب الآخر فعل ، فعن المتعبد سجود جلل ، وعن المعبود رجم متعاظم ، فتعاكس الفعلان وتقابل الطرفان ، فكانا ساحقا وسحيقا ، وتجلت ملامح التشفى كأفظع ما تكون .

**وأمّا على صعيد القالب المصاغ فقد توافرت جملة من البنى ـ غيابيّة وحضوريّة ـ تدافعت بها فقاقيع المدلول على سطح الملفوظ ، منها انقطاع الفعل .** فلقد اختفت الأحداث ، ولو قورن بين تواتر صيغ الأفعال فى المرحلة الحاضرة مع تواترها فى المشاهد السابقة لظهرت نسبة الاختلاف معقودة على الرجحان الكامل ، وقد استعاضت البنية اللغوية عن غياب الأفعال بتراكم المتعاقبات التركيبية إلى حدّ من الإشباع ، فمن حيث ذكر فعل الخلق مبنيا للمجهول فى البيت ( ٥٦ ) تلاحقت نائبات الأفعال على مدى ثمانية أبيات . كلّ اللاّحقات قد استهلت بنائب معطوف : (**شموس وربيع ورياض وطيور وقصور وغيوم وحياة**) ، وهذا على بساط البنية النحوية تراكم واستطالة ، لولا لحمة الحياكة الشعرية لأوشك الكلام أن يلج حيّز الضّباب .

ومن خصائص التواؤم بين المداليل وبنية الإدراك هذا التوازى بين التحام طرفى التخاطب ، فحيثما كان ضمير المخاطبة ترافقت إليه ضمائر المتكلم بالإسناد والإضافة ، إن تصريحا وإن تضمينا .

**أمّا عن محاكاة الإيقاع النغمى لبنية النسيج اللغوى فخطّه مسترسل على نهج التّداعى الصوتى ، ولكنه متميز بالازدواج وما يفترعه من ثنائيات يشرد بعضها عن بعض حينا** ، وتعانق أطراف ألبعض بعضا من أطراف الآخر تارة أخرى : ففى (**الجد والفؤاد**) كما فى (**وضّاءة ... فى فضاء**) انفراد وتمايز ، ولكن زوج (**الشاعر والشباب**) يتعاظل بزوج (**السّكرة والسّعيد**) ، ثم تستقل جملة من المثانى منها (**تعرف ... العتيد**) و (**تتناغى حلوة التغريد**) ، و (**تتهادى كأباديد**) ، وهكذا (**السّحر والحسن**) و (**تسحقى آمال نفس**) .

لكن التبسط فى خصائص هذا المشهد «الإذعانىّ» لا تتوضح أبعاده إلا بتحسّس وشائجه البنائية مع المشاهد الثلاثة السابقة له فى نطاق خط الانحدار ، وهى لوحات التراجع فالتدارك فالاستنجاد ، على أن السمات الموحّدة لأجزاء خط الانحدار لا تبلغ اكتنازها الإنشائى إلاّ فى ضوء سمات القسم الأوّل من القصيدة من حيث إنهما وجهان متصافحان .

وأوّل ملمح من ذلك انبناء الإلهام الشعرى طيلة القسم الأوّل ( ١ ـ ٣٧ ) على ضمير المخاطبة (أنت) ثم انقطاعه عن النفس الشعرى على مدى القسم الثانى ( ٣٨ ـ ٦٨ ) ، وبذلك يحصل تقابل متوازن اقترن فيه حضور الضمير الملهم بمسار الصّعود ، بينما اقترن غيابه بخطّ الانحدار ، وبين الحضور والتصاعد نسبة ما بين الغياب والتنازل من حيث ما يرمز به إلى الصورتين من علامة السلب والإيجاب كلّيّا . وهذا الرّسم البيانى جنين ما يحصل عند إعادة وصف العناصر كما لو قرنّا الحضور بالغياب والصّعود بالهبوط .

والملحظ الثانى ضمن استيعاب سمات الصّوغ الشعرى فى كلّيّاته من خلال معلقة «الصّلوات» هو أطّراد ما اصطلحنا عليه بالحركة الاهتزازيّة : يتحفّز القول الشعرى تأهبا وأندفاعا لينطلق فى مساره صوب الأمتلاء الختامى ، فتكون الحركة فى مجملها تدفّقيّة تجئ على ضروب نبض القلوب ، وفى صميم هذه السّمة يقوم تقابل جديد هو تناظر حركة الاهتزاز بين القسمين :

فى الأوّل تحفز صوب العلى ، فهو من تأهّب أجنحة الطّائر على غصن الشّجر ، وفى الثانى استجاع لقوى الجسم على مقفز للارتماء فى حوض كحوض السّبّاحين ، وبذلك تطّرد الظاهرة فى وجودها طيلة القصيدة بينما ينعكس اتجاهها من نصف إلى آخر ، ومن ثمار هذا الاهتزاز

التّراجعى فى مختتم المشاهد ـ فضلا عن اختفاء الضّمير المخاطب المنفصل ـ تقلّص حضور الضّمير المتكلّم تدريجيا إلى أن يختفى تماما قبيل النهاية ويستعاض عنه بضمير الغائب (٦٦ ـ ٦٧ ـ ٦٨) فيمّحى بذلك الأنا ليحلّ محله الهو ، ويزداد هذا الامّحاء بورود البيت الأخير على أزدواج بليغ : ظاهره النّفى ودلالته النّهى ، صيغته الدّعاء ومغزاه الإقرار ، وعن كلّ المستند يتبدّد صوت الشاعر فى انسلاخ وضياع .

**أمّا بؤرة الإحكام الإنشائى فتتحدّد فى مراجعة القصيدة تحت مجهر الفرضية النوعية التى صدرنا عنها منذ المنطلق وواكبتنا فى كلّ مراحل المنهج المتوخى ألا وهى تناسج البنية والحركة بوصفه ثمرة امتزاج المقوّم اللغوى بالمقوّم النفسى ، وإذ قد جلونا خصيصة التّوارد والتناظر فى الملمح السابق فلا مناص من استكمال ما رأينا بتتبع خط التوافق الحركى على صعيد ازدواج السدى البنائى واللحمة الصّائرة .**

وللقصيدة فى هذا المنظور تحولات مزدوجة ، فالشاعر فى حركته قد انطلق من إقرار الحرمان ثم طفق ينشد الفيض والتقديس حتى انهار منه العزم فانحدر وتساقط إلى حد التلاشى . أما طرف المعادلة الآخر وهو الضمير الرّامز إلى الحبيب فقد تقدّس فى الصورة ثم تغافل وانتهى إلى الرّجم ، رجم العبد المتلتّل إليه ، وعلى هذا النسق يتوازى خطّان بيانيّان ، خطّ مسيرة الأنا وخطّ مسيرة المخاطب : فى المنزلة الأولى خمرة صوفية لدى الأوّل وتجرّد وقداسة الثانى ، وفى المنزلة الثانية استرحام من الأنا ومن المخاطب لا مبالاة ، وفى الثالثة إذعان من لدن لعبد وتشفّ من اذن المعبود .

وهكذا يتجلّى نمط التقابل الأوفى كمحمل رئيسى من محامل بؤرة الفعل الشعرى الذى تمكّن على قواعد البناء اللغوى وحلّق فى أفق الصّيرورة النّفسيّة المتعاقبة ، فصاغ لنا ملحمة فيها من فيض الشاعر وحرارة المؤمن وفيها من تواجد الصوفى ولوعة الولهان ما يصيّر النفس إليها نصيرا .

* * *

وذلك إذن ما يجسّم المحور العاطفى الوجدانى ضمن ظاهرة التمزق التى تتخلل هيكل «أغانى الحياة» ، أمّا المحور الثانى الذى تدور على ركحه تلك الظاهرة فهو تأملى . والتأمل ضرب من الحالات الذاتية ـ هو الآخر ـ تنعكس فيها المنبّهات وردود الفعل معا فى صلب الكيان الباطنى للإنسان .

وفى أغانى الحياة نفثات متفرقة من القلق الوجودى الذى ليس يتناهى تبلوره إلى التّام،فلم يتمخّض بالتالى عن جداول فلسفية واضحة ، وإنما جاء فى قالب انتفاضات يائسة تنمّ عن تأملات فى منزلة الإنسان ووضع الكائن البشرى الممزق بين مقتضيات الجسم والروح : ومن روح اليأس فى بواعث هذه النفثات تشكّلت صور «**الدّيك الذّبيح**» .

والنّاظر فى منعطفات ديوان الشابى يدرك عند الاستقراء أن الشرارة القادحة لكل هذه التأملات إنما تنبعث من صوت أبيه : والموت عادة فرصة تنبه الإنسان إلى وضعه الوجودى ، لاسيما إذا كان الموت قد أصاب عزيزا ، وقد كان لنا فى المعرّىّ مثال صادق عن ذلك حين أنطقته رزيّته فى والده بقصيدته المشتعلة وهو فى الرابعة عشرة :

**غيـر مجد فى ملتى واعتقادى**
**نـوح بـاك ولا تـرنـم شـاد**

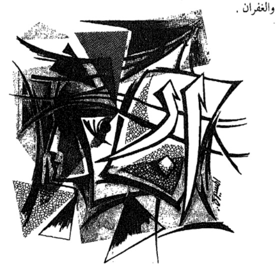
كان الشابى متعلقا بوالده إلى حدّ التقديس ، رأى فيه مثله الأعلى فى العقيدة والسلوك ، فلمّا افتقده كان موته عليه صدمة صاعقة زعزعت كيانه ونبّهته إلى فاجعة المآل والمصير . **وهكذا يضاف إلى التمزق العاطفى فى شعر الشابى تمزق ما ورائى وجودى مداره ذو تركيب ثنائى مزدوج هو الآخر ، طرفه : الموت والآلهة .**

**فالموت ـ كدلالة قابعة خلف المضامين وكصورة شعرية تطفو على سطح الملفوظ ـ لايكاد ينفكّ عن كلّ مظان أغانى الحياة ، فحيثما استلهم الشاعر إيحاء المأساة وجدت شاعريته تصدر عن معنى الموت مرارة وأسى وتشكّيا ، كذا يستحيل الموت مولّدا لمعانى المأساة الوجوديّة ، فهو نواة تحيط بها عناصر الانفجار السلبى فى المرض والحاجة والتّنكّر ... فهو إذن مصبّ لكل التيارات الخارجية المسلطة على الشاعر ضغوطا واعية أو مكبوتة قهرية .**

ويصل الشاعر فى تصويره هذا الجانب من التمزق إلى تشكيل صورة الانشطار فى قصيدة «**ياموت**» حيث تقوم المناجاة على سلمّ من القيم المتدرجة نحو الذّوبان :

**يـاموت قـد مـزّقت صـدرى**
**وقصـمت بـالارزاء ظـهـرى**
**ورمـيـتنى من حـالق وسـخـرت منى أى سـخـر**
**فـلـبثت مـرضـوض الـفـؤاد أجـرّ أجـنـحتى بـذعـر**

ولمن نظر إلى ديوان الشابى كلاّ لا يتجزّأ بحثا عن بنيته الخفيّة حيث تترامى أطراف المقصود الإنشائى توصّل إلى اعتبار قصيدة «ياموت» قضية ذهنيّة تقوم قصيدة «الاعتراف» نقيضة لها ، فهذه المقطوعة ـ على وجه التّحديد ـ قد استوعبت فى أبياتها الثمانية حلقة الوازع الحيوى الدّاحض لصيرورة الفناء ، لذلك صوّرها الشابى كرسيّا ينتصب عليه المذنبون ليفضوا بإثمهم وليكونوا بالبوح والاعتراف خلقاء بالرّحمة والغفران .



وبنفس النسق التأملي يرد ذكر الإلاه في شعر الشابي ذكرا عرضيا في غالب الأحيان ، فهو بذلك ذكر غير واع يلتجئ إليه الشاعر في صيغ اعتراضية دون أن يتميز فيها الإلاه كحقيقة مقصودة لذاتها .

إلا أن الموضوع يستقل بنفسه في بعض الأحيان فيتشكل بصبغة الحقائق المجرّدة ، ويتخذّ الشابي قالب المفاجأة المباشرة على نمط **«رسالة مفتوحة إلى الآلهة»** في قصيدة **«إلى الله»** .

ويتجلى التمزق في الحالة النفسية المضطربة التي تحف بهذا الخطاب وهذا الاضطراب تحركه جدلية ثلاثية تنطلق من حالة الإقرار حيث يتجه الشابي إلى الله ملتجأ مستغيثا مصوّرا واقع المسلم المؤمن :

**يــا إلاه الوجود هــذى جــراح**
**في فؤادى تشــكو إلــيك الــدواهي**
**هــذه زفــرة يصــعّــدهــا الهم**
**إلى مســمــع الــفضــاء الساهي**

ثم يتحول الاقرار إلى حالة من الشك تلامس حال الاعتراض في أشكال من التساؤلات المبدئية عن وجود الإلاه وغائيات هذا الوجود :

**خبّروني هل للورى من إلاه راحم مثل زعمهم أوّاهِ**
**يخلق النّاس باسما ويواسيهم ويرنو لهم بعطف إلاهي**
**إنّني لم أجده في هاته الدّنيا فهل خلف أفقها من إلاه**

غير أن الخطّ البياني للحركة سرعان ما ينحدر بما يحول بين الاعتراض والنّكران فالإلحاد ، فتدخل الجدلية في مرحلة الإذعان فإذا بالاعتراض ينتفي عنه التحدى :

**يا إلاهي قد انطق الهم قلبي بالذى كان فاغتفر يا إلاهي**

**وإلتجاء الشابي إلى الإذعان في رضوخ واع وتسلم إرادي هو فضّ لأزمة العقل والإيمان على حساب العقل نفسه ، ولا شكّ أنّ ذلك هو الذى قوى شحنة التمزق الماورائي الذى يبلغ سناه في قصيدة «الصباح الجديد» ، وهي قصيدة غريبة في ظاهرها لما تفجّرت فيها من متناقضات صارخة.** وقد ذهب النقاد في تفسيرها وتأويلها مشارب شتى : فاتجه بعضهم في استنطاقها مذهبا نفسيا ، واتجه آخرون وجهة سياسية ، وانتحى غيرهم منحى الرّومنسيين . ويبدو أن هذه القصيدة عبارة عن حديث من أحاديث النفس.وهو ضرب من الأدب يخلو منه تراثنا العربي ، ولعلّها قيلت في حالة غيبوبة شعرية ناتجة عن غيبوبة حقيقية ، أى ربما قالها بنفسيّة شعرية غير واعية تمام الوعي.وقد كانت تمر به أزمات حادّة ، فقد أراد الشاعر أن يبلغنا تصويرا لانتحار أدبي هو ضرب من تجاوز الواقع الحيوى الذى كان عليه للإقبال على عالم آخر ، عالم الموت الذى أصبح خيال الشاعر بموجبه أشدّ إخصابا ، لا يرى فيه عالم العدم والفناء بل عالم تجديد الحياة : حياة أخرى بديلة تخلّصه من قيود الأولى .

وقد نتعجب بادئ ذى بدء كيف يقبل الشاعر على التوديع المطلق وهو باسم منشرح :

| | |
|---|---|
| **مــن وراء الــــظّلامْ** | **وهــديــــر الميــــاهْ** |
| **قــد دعــانى الصّــباحْ** | **وربــــيـــــع الحيــــاهْ** |
| **يــا لــه مــن دعــاءْ** | **هــزّ قــلــبى صــداهُ** |
| **لــم يــعــد لى بــقاءْ** | **فوق هــذى الــبــقــاعْ** |
| **الــوداع الــوداعْ** | **يــا جــبــال الهمومْ** |
| **يــا ضــبــاب الأسى** | **يــا فــجــيج الجحيمْ** |
| **قــد جــرى زورقى** | **فى الخضــمْ الــعــظيم** |
| **ونشــــرتُ الــــقــلاعْ** | **فــالــوداعْ الــوداعْ** |

إلا أنّنا نفسّر ذلك بأنّه نوع من التجلد يتمثل في الإقبال على المأساة بكثير من الشجاعة والتّرحاب ، هو ضرب من رفض الإحساس المادى واستبداله بإحساس مناقض له قائم على أن يزدوج الشاعر ليجرّد من نفسه ذاتا غير ذاته .

ومن مقتضيات هذا النفس الأدبي ما نلمسه في القصيدة من انحدار زمني يجعل حياة الشاعر سقوطا فيزيائيا حرّا ، فلم يعد في وعيه حاضر ولا ماض ولا آتٍ ، بل تخلّص الشاعر من قيود الزمان وتجرّد عن عالم الواقع ،فكأن الحدود الزّمنية قد اندكت في عالمه الفني وهو يودّع هذا العالم الذى انصهر فيه الجمال والحياة والصّلاة والشموع والأبخرة صابرا متجلّدا .

ومنذئذ يطلعنا الشابي على حياته الجديدة ، فبعد التّجلّد ومقاومة الألم يدخل الشاعر في حيّز الوجود الثاني بموجب اختراقه حدود الزمن فنحس نفسا من الرّفض : رفض العالم ، إلا أنه رفض لا ينبئ عن القطع الزّمني وإنما هو مؤذن بالامتداد الروحي في قرار الشاعر .

وبموجب هذا التّهيّؤ النفسي وهذا الإنصهار التام يصل الشاعر إلى إشراق تام وفي ذلك إيذان بدخوله في عالم جديد هو عالم المطلق .

* * *

**هكذا يتخلص محور التمزق في موضوع الحبّ عبر تجربة الحرمان مصوّرة لمأساة الحبّ وهو يتجاوز نفسه ، وفي موضوع الحيرة الماورائية والقلق الوجودى انطلاقا من علّة العلل الأولى إلى فاجعة المآل .**

* * *

ذاك إذن ما يجلو أحد المحرّكين في مداليل الشعر وهو محرّك التمزق وقد تبيّنّا أنه الشعور بازدواج الكيان النفسي مما يؤول إلى انشطار الوعي الشخصي بموجب ضغوط معينة تولّد حالة نفسية انعكاسية . ونأتي إلى المحرّك الثاني وهو الصراع من حيث هو تحدى الإنسان لما يعترض سبيله من قوى خارجية ضاغطة بالقهر والغلبة .

والصّراع في الأدب هو تصوير الأزمات التي تتمخض عن اصطدام قوتين متضادتين : إحداهما موضوعية والأخرى ذاتية .

**وموضوع الصّراع في ديوان أغاني الحياة مرتبط بالظروف الإجتماعية والتاريخية التي عاشها الشاعر ارتباطا عضويا قائما على تفاعل جدلي دائم ، وهذا الصراع هو الآخر كان ثنائيا ، إلاّ أنّ ثنائيته ليست آنية وإنّما كانت زمنية تمثّلت أوّلا في اصطدام وعي الشاعر بالقوى الغالبة وهي قوى الاستعمار ، ثم تمثّلت في مرحلة لاحقة في اصطدامه بالشعب المستعمر نفسه .**

هذان مشهدان لفصل واحد هو فصل الصراع ، وبين المشهدين توالد ، إذ هما مشهد الأبنية العلوية المنعكس على مشهد الأبنية

القاعدية ، وكلاهما قد تحدّد تاريخيا بنقطة انطلاق المنبّهات المحرّكة متجسّمة فى وطنيّة الشاعر وتفرغه لاستقراء واقع أمّته .

والوطنية ـ كما علمت ـ شعور ذاتى يرضخ الإنسان بموجبه إلى دوافع نفسية ومنازع ذاتية يتألّب فيها مع المجموعة البشرية المنتمى إليها تأليا وجدانيا انفعاليا ، والشعور الوطنى عند الشابى حادّ يصل إلى الذّوبان والانصهار فى الرّمز الوطنى الأوفى «**لفظ تونس**» فتقوم بين الشاعر ورمز عاطفته علاقات من الحب والإخلاص ثم التّفانى فالفداء :

ولا شك أنّ مركز ثقل الوطنية على نهج العشق والإخلاص قد جاءت به قصيدة «**تونس الجميلة**» :

**لستُ أبكى لعسفِ ليلٍ طويلٍ**
**أو لربْعٍ غدَا العفاءُ مَراحَه**
**إنّما عبرتى لخطبٍ ثقيلٍ**
**قد عرانا ، ولم نجد مَن أزاحَه**
**كلّما قام فى البلاد خطيب**
**موقظ شعبه يريد صلاحه**
**ألبسوا روحه قميصَ اضطهاد**
**فاتك شائك يردّ جماحه**
**أخمدوا صوته الإلاهىّ بالعسف ، أماتُوا صُداحهُ ونُواحَهْ**
**وتوخّوا طرائق العسف والإر**
**هاق تَوًّا ، وما توخّوا سَماحه**
**هكذا المخلصون فى كلّ صوب**
**رشقاتُ الرّدى إليهم مُتاحه**
**غير أنّا تناوبتنا الرزايا**
**واستباحت حمانا أى استباحه**
**أنا ياتونس الجميلة فى لجّ**
**الهوى قد سبحت أى سباحه**
**شِرعتى حبّك العميق وإنّى**
**قد تذوّقت مرّهُ وقرَاحَه**
**لست أنصاع للّواحى ولو متُّ وقامت على شبابى المناحه**
**لاأبالى... وإن اريقت دمائى**
**فدماء العشاق دوما مُباحه**
**وبطول المدى تُريد الليالى**
**صادق الحب والوَلاَ وسَجاحه**
**إن ذا عصرُ ظلمة غير أنّى**
**من وراء الظلام شِمْتُ صباحه**
**ضيّع الدّهر مجد شعبى ولكن**
**ستردّ الحياة يوما وِشاحَه**

ولو رمنا استشفاف نسيجها الإنشائى لتوصّلنا إلى استنباطه بالاعتماد على اعتبارها انفجارا شعريّا سبّبته سلسلة من التعارضات المستندة إلى أضرب من الصّدام بين القوى المتقابلة أو القيم المتخالفة .

فأوّل المتقابلات الضّاغطة حصار الواقع الذى تظافر فيه تسلط المستعمر وتردّد الشعب على وعى الشاعر ، وثانيها حصار الزّمن إذ تجمّع الماضى والحاضر على إحساس النفس ليدفعا بها إلى رؤية المستقبل ، والثالث حصار الأدب الذى كرّس الشعر بكاء للرّبوع الدّارسة .

وبين هذه المزدوجات المتقابلة يبرز صوت الشعر المتجدد فيسقط الشاعر من نفسه صورة على المصلح ، ومن الشعب صورة على المستبد ، فتأتى القصيدة نقطة تقاطع قوتين متصادمتين ، ويتحول اللفظ المصاغ على عمود الشعر جولة صراعية بين الوعى الفردى والوعى الجماعى ، تطابق فيها الأنا ـ وهو ضمير الشاعر ـ مع ضمير الغائب ، صوت المصلح ، مثلما تطابق الـ (أنتم) ـ ضمير المخاطبين أبناء الشعب ـ مع الـ (هم) ضمير الحاضرين المستبدّين .

فلو سعينا إلى استنطاق التصوير الشعرى لبانت لنا القصيدة ذات رسم بيانى انطلق من رفض للموروث ثم تنازل بتصوير الحصار حتى بلغ أسفل الحركة فى (**تناوب الرّزايا**) ، وعندئذ تصاعد المدّ وتبدّلت الحركة فتشكّلت صورة الفداء حتى أفضت إلى الأمل والإشراق .

ومن رام استكمال مميزات الصياغة تسنّى له استكشافها من طبيعة القافية فى تعاطف رويّها ووصلها مع الرّدف الملازم ، ولمّا كانت نوعيّة الرّوىّ على ما هى عليه فقد قامت فى القصيدة ظاهرة من الاسترجاع من طبائع ثلاث :

**أ ـ رجع الرّوىّ على الحشو :**

فى (**الرّوح**) من (**الجماح**) (٤)
و (**الصّداح**) من (**النّواح**) (٥)
و (**استباحت حمانا**) من (**استباحه**) (٨)
و (**سبحت**) من (**سباحه**) (٣)
و (**حبّك**) من (**قراحه**) (١٠)
و (**اللواحى**) من (**المناحه**) (١١)
و (**الحبّ**) من (**سجاحه**) (١٣)
و (**الحياة**) من (**وشاحه**) (١٥)

**ب ـ رجع الحشو على الحشو بضرب من التّناغم المتداعى :**

ـ العسف والرّبع والعفاء (١)
ـ إنّما عَبْرتى لخطب ثقيل قد عرانا (٢)
ـ وتوخّوا **طرائق** العسف **والإرهاق** توّا (٦)
لا أبالى وإن أريقت (١٢)
ـ لا أبالى وإن أريقت **دمائى فدماء العشّاق دوما** مباحه (١٢)

**ج ـ رجع الحشو على الحشو بضرب من التّقفية الدّاخلية، يتحوّل الصّوت بها إلى روىّ داخلى مزدوج، إمّا فى نفس البيت أو بين بيت وآخر :**

ـ لست أبلى لعسف **ليلٍ طويلٍ** (١)
ـ لعسف **ليل طويل** (١) ـ لخطب **ثقيل** (٢)
ـ ألبسوا روحه **قميص** اضطهاد **فاتك شائك** (٤)
ـ غير أنّا **تناوبتنا** الرّزايا واستباحت **حمانا** (٨)
ـ **لا أبالى** وإن أريقت **دمائى** (١٢)
ـ دمائى (١٢) الليالى (١٣) غير أنّى (١٤)

* * *

كلّ تلك الظواهر لمّا يتسنّى التبسّط فيه نغميّا وإيقاعيّا وحتّى بنائيّا ...

* * *

وإذا عدنا إلى تواصل إلهام الوطنية ضمن «أغانى الحياة» وجدنا الشابى يعكف على استقراء واقع شعبه وهو يرزح تحت كابوس الاستعمار ، يستنزف دماءه ، ويبتزّ خيراته ، ثم هو بعد هذا وذاك يلجم صوته بالكبت والغلبة القاهرة . وينظر الشاعر إليه فى ذاته فيراه شعبا طوّقته قرون الانحطاط فكبّلته بقيود من الوهم والضلال هى إلى الانسلاخ والتّنسّخ أقرب منها إلى المعالم الحضارية المتميزة ،

وبعد أن يقرّ الشاعر بالواقع المعطى :

**البؤس لابن الشّعب يأكل قلبه**
**والمجد والإثراء للأغراب**
**والشّعب - معصوب الجفون مقسّم**
**كالشّاة بين الذئب والقصّاب**

**يعبّر عن إيمانه المطلق بالشعب وبطاقاته الإيجابية وذلك عبر إيمان بالقدرة على تفجير كوامن أفراد الأمة لإخراج طاقاتها الخلاّقة من حيّز الكبت إلى حيّز الانعتاق .**

**ألا إن أحلام البلاد دفينة**
**تُجَمجِمُ فى أعماقها ما تُجَمْجِمُ**
**ولكنْ سيأتى بعد لأى نشورها**
**وينبثق اليوم الذى يترنم**

هذا الإيمان تنعكس نتائجه الفنية فإذا بالشابى يحاول أن يستقى منابع إلهامه فى إيمانه بشعبه فيبرز شعوره بعبء المسؤوليّة الفردية فى صلب المسؤوليّة الجماعية معبّرا عن الأحاسيس الذّاتيّة المنصهرة فى الأحاسيس الجماعية ، وهكذا تصل قوّة العزيمة وصلابة الإرادة وطفرة الإيمان إلى حدّ تفجير المعجزات المتحدّية للقوى الرّوحانيّة المتعالية :

**إذا الشعب يوما أراد الحياة**
**فلابدّ أن يستجيب القدرْ**

وعندئذ يدخل الشابى فى المرحلة الحاسمة من الصّراع،وهى مرحلة مقارعة الاستعمار . وديوان «أغانى الحياة» ثورة متصاعدة انفجاريّة تتبلور فى الإنذار والتهديد والتحدّى ، فيكون بذلك ضرب من تجسيم الإرادة الشعرية بتفجير اللفظ حتّى يتحوّل إلى فعل واقع ، وهكذا تحمل الثورة فى طيّاتها صيحات تبشيرية مشرقة :

**ألا أيّها الظّالم المستبد**
**حبيبَ الظّلام عدوّ الحياهْ**
**... رويدك لا يَخْدَعَنْك الرّبيعُ**
**وصحو الفضاء وضوء الصباحْ**
**... سيَجْرفك السّيل سيلُ الدّماء**
**ويأكلك العاصف المشتعلْ**

ثم يعمد الشابى إلى تجاوز التجربة التونسية فيصدح بالثورة على كل أصناف الاستعمار فى أىّ وطن كان ، وهى ثورة باسم القيم الإنسانية والمبادئ المجرّدة من حرّية وعدالة وإنصاف ترمى إلى التّنديد بكل مظاهر الكبت والتعسف . **وعندئذ ينتج الشابى جبهة صراعية جديدة وهى مرحلة استنهاض الشعب وإيقاظه ، فيضطلع برسالة الأديب الواعى والمفكر الملتزم فيقدّم روائع فنية هى من الشعر الهادف الصافى ، تجلو فى مجملها تحسس الشابى سبيل بعث الوعى فى نفوس الشعب المتردد بحثا عن «يقظة الحس» .**

وتكون من الشابى محاولة لتحريك السّواكن يجرد لها اللفظ الشعرى ويصوغه صياغة ملائمة متدرجة من الإغراء والترغيب فى الحرّية إلى الاستفزاز أحيانا بالوخز الضمنى والصريح :

**يا ابن أمى :**
**خلقت طليقا كطيف النسيم**
**وحرّا كنور الضحى فى سماهْ**

**إلى الشعب :**
**أين يا شعب قلبك الخافق الحسّاس أين الطموح والأحلام ؟**

فلمّا لم يجد الشاعر صدى لدعواته تأزّمت حاله وتأزمت بذلك روابطه بشعبه فيدير ثورته الناقمة صوب الشعب ، وإذا بكثير من الأشعار الصارخة يتحول فيها لهيب الشابى ضد شعبه.فيوجه إليه سهام لفظه الشعرى المتفجر،ولاسيما فى قصيدته «**النبى المجهول**» . وقد تشتّت مشارب النقاد فى تقييمها فمن «انهزامية» إلى «رجعيّة» إلى «**فشل ويأس واستسلام**» . والقصيدة تمثل انفجارا هو نتيجة ضغوط تسلّطت على وعى الشاعر الفردى . والكبت كثيرا ما يؤدى إلى الانفجار فيكون ذلك بمثابة ردّ فعل يبعث القوة الانفعالية إلى الإبراز ، فعاطفة الشاعر نحو شعبه كانت عاطفة حبّ بلغت حدّ الانصهار ، فإذا بها تستحيل ثورة عنيفة إلى حدّ النقمة ، فموقف الشابى يفسر نفسيا وإن لم يبرر ذلك أن هروب الشاعر إلى الغاب إنما كان تعويضا عمّا أصابه بعد أن تسلطت عليه قوة ضاغطة انتجت اختمارا طغى على الوعى فأدّى إلى ردّ فعل عنيف ، وحمله على إرادة القضاء على كل ما يمكن أن يعرقل ثورته،أن كان منه وإليه .

**وفى هذا المقام يتسنّى بيسر - لو رمنا تحسّس بنية الديوان فى تفاعلها مع الحركة - أن نوائم بين «النبى المجهول» و«تونس الجميلة» من حيث كانت الأولى امتدادا للثانية واعتراضا عليها فى نفس الحين ، فتكونان فى تواجدهما كقضية ونقيضة،يجرّد لها الديوان برمّته تأليفا ذا جدليّة كليّة .**

**وكذلك لو ذهبنا بالبحث أشواطا لبلغنا به تمامه عند تحديد بنية الديوان على مسار الحركة فتتبين عندئذ كيف إن التمزق يصوّر البعد السكونى القار متضافرا مع بعد الصراع الذى هو حركى صائر بالضرورة .**

**فلئن بدا التمزق ظاهرة باطنة انعكاسية فإن الصراع قد جسّد التدفق الخارجى القائم على تجاوز الذات ، وكلاهما يستمد النبض الشعرى من إلهام التجلدّ الذى جاء تصويره ملحميا وصوغه إبداعيا .**

الدكتور محمد فتوح أحمد

# الشكلية

## ماذا يبقى منها ... ؟

(١) يخيل لمن يتعقب تاريخ الظواهر الأدبية واتجاهاتها أنه بإزاء شريط من اللوحات والمشاهد ينسخ اللاحق منها سابقه . ويلغى الحديث فيها قديمه إلغاء مطلقاً أو جزئياً ، فلا يبقى منظوراً فى النهاية سوى المشهد الأخير . بيد أن مراجعة هذا المنظور لا تلبث أن تكشف لنا عن الكثير ، فهذا الجديد لم يلغ القديم بقدر ما ورث منه ، وعناصر المشهد الأخير لم تبتكر من عدم ، وكل ما حدث هو تحول فى مراكز الثقل التى تحتلها تلك العناصر ، واختلاف فى زوايا الرؤية ومقادير الضوء التى تلقى على هذه النقطة أو تلك من رقعة المشهد ، وحينذاك قد نتذكر على الفور ما قاله تينيانوف Tynianov ـ وهو واحد من أبرز وجوه المدرسة الشكلية ـ من أن التطور الأدبى لا يعنى التعاقب بالضرورة ، بل هو لا يعدو أن يكون « تبادلا فى أنظمة الظواهر الأدبية »[1] ، حيث تتناوب مواطن الأهمية بين التيارات الأدبية والنقدية ، فيلمع أحدها حين ينطفىء آخر ، دون أن يفضى هذا بطريقة آلية إلى موت ذلك الأخير أو فقدان تأثيره فى التيار الوليد .



ونريد فيما يلى أن نختبر صدق هذه المقولة فيما يتعلق بالمنهج الشكلى خاصة ، فهذا المنهج النقدى رغم تميزه من حيث البيئة والظروف التاريخية التى نشأ فيها ، لم يفقد صلته بالمناخ الأدبى السائد منذ مطالع هذا القرن ، ولم ينفلت من بعض تأثيرات المودرنيزم الأوربى ، رغم محاولة التمرد عليها ، كما أنه ـ وبنفس القدر ـ لم يخل من آثار باقية فى الساحة النقدية ، وحتى بعد غيابه رسميا فى أواسط العقد الرابع من القرن ، حين توزع أنصاره ما بين مراجع لنفسه أو مستدرك على مبادئه أو لائذ بحقول اهتمام ليست فى قلب الأدب، وإن وقعت حوله ، حتى بعد هذا الاهتزاء الذى أصاب الشكليين كجماعة ونشاط منهجى منظم ، نرى وفرة من قضايا تراثهم النقدى تنداح ضمن طرائق واتجاهات لم تفقد حرارتها بعد . الأمر الذى يتجلى بوضوح فى مبادىء حلقة « براج » اللغوية ، ثم فى دراسات البنية وتطبيقاتها فى ميادين المعرفة المختلفة .

(٢)

والحق أن هذا التراسل المتبادل بين فكر الشكليين وما سبقهم أو أعقبهم من تيارات لغوية ونقدية ليس بعيدا عن طبيعة الإطار الذى اختاروه لنشاطهم منذ البدء ، فهم لم يطلقوا على أنفسهم اسم «مدرسة» كما هو الشأن فى المذاهب الأدبية الكبرى ، وإنما كانت هذه التسمية من صنع من درسوا الحركة وأرخوا لها فيما بعد ، وهم لم يولعوا بعملية التنظير الفلسفى والجمالى التى تجعل من فكرهم تيارا محدد الملامح والتخوم .

بل على النقيض من ذلك ، كان أول ما أثار اهتمامهم نشاط مدرسة الصوتيات التجريبية Experimental Phonetics ، ذلك النشاط الذى تعرض لمراجعات دراسية ونقدية شاملة من قبل أعلام الشكلية أمثال : «تينيانوف» ، «برنشتاين» ، «ايخنباوم» ، «جاكوبسون» ، وهى مراجعات تنم عن محاور اهتمامهم وتشير إليها . هذا فضلا عن أن تراثهم من الدراسات والبحوث لم يخل من إيثار صريح لاستخدام مصطلح المنهج Method دليلا على طريقتهم فى التحليل النقدى وعنوانا لها ، فهاهو «بريك» يكتب (سنة ١٩٢٣) عن «المنهج الشكلى» ، و«شكلوفسكى» يستخدم نفس المصطلح عندما يخوض فى الجدل الدائر حول هذا التيار (سنة ١٩٢٤) ، هذا على حين آثر «ايخنباوم» أن يمزج بين مصطلحى النظرية والمنهج فى دراسته «نظرية المنهج الشكلى» سنة ١٩٢٧ .[٢]

لقد أفضت مرونة الإطار إلى مزيد من حرية الحركة فى الأخذ والعطاء ، فحين تبلورت الشكلية فى العقد الثانى من هذا القرن فيما عرف اصطلاحا باسم «جماعة دراسة اللغة الشعرية Opoyaz»[٣] ، تلك الجماعة التى اتخذت من مدينة «موسكو» مقرا لنشاطها اللغوى والنقدى ، كان ما يزال ماثلا فى أذهان دعاتها وتحت أبصارهم حصاد الرمزيين الروس الذى نما نموا ملفتا فى العقد الأول من القرن ، وبدا وكأنه استقطاب لأبرز ما خلفته الرمزية الأوروبية من مغامرات فى الشكل الأدبى بخاصة ، وجاء كتاب «بيلى A. Bely» «الرمزية The Symbolism» الصادر سنة ١٩١٠م يمثل على مستوى النقد ما مثله شعر «الكسندربلوك» من قبل على مستوى الإبداع . وهكذا يمكن الزعم بأن الشكليين إن تمردوا على الرمزيين فى محاولة «لتحرير الكلمة الشعرية من الاتجاهات الفلسفية والدينية المتصوفة التى أثقلها بها هؤلاء الرمزيون»[٤] ، فقد اتفقوا معهم فى نقطة البدء على الأقل ، نعنى تحرير الكلمة من إسار الدلالة الوضعية المسبقة ، وربط هذه الدلالة بسياق الكلّ الشعرى ، بل لقد اتفقوا معهم فيما هو أهم وأخطر ، فى العناية البالغة بالجانب اللغوى والموسيقى فى القصيدة ، وتوظيف الإيقاع والوحدات الصوتية والتركيبية بما يثرى الشكل الشعرى قبل كل اعتبار .

لقد كان مالارميه S. Malarme ضمير الرمزية وشاعرها الأكبر- يرى الشعر مرتبطا فى أثره الجمالى بقدر ما يقوم به السياق الصوتى من عمل . وأنه لتحقيق الوضع الصوتى الكامل فى الجملة الشعرية ينبغى التخلص من نثرية اللغة وفوضى الألفاظ وتلقائية التعبير ، ولا يتسنى ذلك إلا عن طريق ما يسمى «بإعادة الصياغة» ، بحيث تصبح الكلمات فى انسجامها وتفاعلها كاللحن الموسيقى الذى ينجم عن اضطراب إحدى نغماته اضطراب إيقاع الجملة الموسيقية برمتها ، ومن ثم فإن صدى الكلمة عند الرمزيين لا يتمثل فيما تعنيه ، بل فيما يواممها ويتناغم معها من الكلمات تناغما صوتيا غير مقيد بحدود الدلالة الأولى ، وبهذا جميعه تفقد وحدة القصيدة صلابتها التقليدية ، فلا تعود مرتكزة على المنطق أو الواقع ، بل تغدو وحدة سيمفونية تتنوع نغماتها بتنوع إيقاع الحياة النفسية لدى الشاعر ، وإن اتفقت جميعا من حيث عضويتها فى العمل الشعرى[٥] .

ترى هل أوغلنا بعيدا عما نحن بصدده ؟ وهل هو محض مصادفة أن نرى هذه العناية البالغة بالجانب الإيقاعى مبثوثة فى تضاعيف الدراسات الشكلية بعد أكثر من ربع قرن ؟



قد لا نصادر على ذكاء القارىء إذا أوحينا اليه بالعلاقة الحميمة بين الموقفين . ورغم ذلك ينبغى الحذر من المضى فى تبسيط الأمور إلى أبعد من هذا الحد . لأن الإيقاع الشعرى لدى الشكليين بمستوييه الصوتى والتركيبى لم يعد ظاهرة نسبية مردّها ذات الشاعر ، بل غدا موضوعا لتحليل منهجى يتكىء على نتاج الدراسات الصوتية الحديثة ، كما يتكىء على حقول اهتمام قد تبدو بعيدة عن الدراسة الأدبية كالرياضيات والإحصاء وحتى الفيزياء . لقد أضحى التحليل الإيقاعى على أيديهم «علما» . ونهض توماشيفسكى (سنة ١٩٢٣) ليقترح ما أسماه «علم لحن الشعر» ( Intonation ) ، على حين ركز «برنشتاين» اهتمامه على طريقة «الإنشاد» . تلك الطريقة التى تعتمد على نغمات البدء والوقوف ونبرة الاستفهام والجواب ومساحة الزمن سرعة وإبطاء وهكذا . وعنده «أن التأويل الإنشادى للعمل الشعرى يمكن أن يقارن- فى أهميته ومنهجيته معا- بطريقة الموسيقى فى تلحينها لنص أغنية أو كلمات نشيد»[٦] .

لقد أفضى بنا الحديث عن الأثر الرمزى إلى نقطة كان التدرج الطبيعى يستوجب تأخيرها ، ورغم ذلك يقتضينا المقام ألا نترك ذلك الخيط الأخير دون وقفة متأنية ، ذلك أن النظرية الموسيقية التى أشار «برنشتاين» إلى طرف منها تقوم على افتراض أن الإيقاع الشعرى يماثل الإيقاع فى الموسيقى ، وهى من ثم تربط الزمن الشعرى بالزمن الذاتى للمنشد ، وتصرف اهتمامها إلى الطرق التى بها نخفض الصوت أو نعلو ، ونسرع أو نبطىء ، ونمدّ أو نقصر ، وقد تكون طرق كتلك بالغة القيمة فى تغذية الإيقاع . وبخاصة إذا اقترنت بالتجربة المعملية ومحاولة الاستقصاء الموضوعى ، بيد أنها لا تخلو- فى التحليل الأخير- من ذاتية ، لأنها ترتكز إلى تأويلات إنشادية يلعب اختلاف الأفراد دورا خطيرا فيها ، وقد يخطىء المنشد وقد يصيب وقد يضيف عناصر أو يحذف أخرى ، الأمر الذى يؤدى إلى اهتزاز النمط الإيقاعى فى جملته .

بيد أن هذه الفجوة الذاتية فى التأويل الإنشادى ما تلبث أن تضيق كثيرا حين يُنظر إليها فى ضوء استدراكات الشكليين على نظرية «الوزن الشعرى» ، فالخطأ فى التأويل قد يكون مؤثرا فى ظل نظام وزنى يعتمد على وحدة التفعيلة ، سواء

اعتمدت هذه التفعيلة على النبر أو طول المقاطع اللغوية ، ولكن الجديد هنا أن الشكليين لم يعتبروا التفعيلة وحدة وزنية حاسمة فى هذا المقام ؛ «**فالوحدة الأساسية فى الإيقاع ليست التفعيلة ، وانما هى البيت كله ، وليس للتفعيلات وجود مستقل ، وهى لا توجد الا حسب علاقتها بكامل القصيدة**»[٧] ،

وهكذا يمكن القول بأن نبرة الإنشاد أو طريقه الإلقاء إن أسهمت فى تلوين الإيقاع داخل البيت ، فإنها تظل محكومة بعلاقة توتر دائم بينها وبين وزن البيت ثم بينها وبين إيقاع القصيدة فى جملته ، وهكذا - أيضا - يصبح الشعر ضربا من «العنف المنظم» يرتكب بحق اللغة اليومية ، فالوزن نمط ، والإيقاع العادى للكلام حافز ، وإذا كان النمط بطبيعته سكونيا ، فإن الحافز الإيقاعى ديناميكى ، وهو يؤثر فى اختيار الكلمات وتركيبها ومن ثم المعنى العام للشعر[٨] .

## (٣)

وإذا كانت الشكلية فى خطواتها الأولى لم تخل من أصداء الرمزية ، فانها بالمثل لم تكن بعيدة بسمعها وقلبها عن صيحات التجديد التى غمرت الساحة الأدبية فى أوربا كلها مع مطالع القرن ، وكان رجع هذه الصيحات فى الأدب الروسى غامرا ، فبالاضافة الى النزعة المستقبلية Futurism التى رادها **فلاديمير مايكوفسكى** ، نرى عددا غير قليل من الأدباء والشعراء يتحلقون حول مجلة أطلقوا عليها اسم إله الفن لدى الإغريق - «أبولو»[٩] - موحين بذلك إلى ما يميز نتاجهم من ولوع بالماضى ، ورغبة فى العودة بالشعر إلى منبعه الأول من الفطرة الإنسانية والطبيعة البكر ، ولم يكن محض مصادفة أن تضم هذه المجلة بين كتابها أسماء ستكون فيما بعد من أعمدة المنهج الشكلى ، أمثال : «**إيخنباوم**» و«**توماشيفسكى**» .

**ولن نمضى بعيدا فى تعقب المنظور التاريخى لتيار الشكلية ، اذ تعنينا فى المقام الأول انعكاساته على الفكر النقدى المعاصر ، ويكفى أن نشير هنا إلى مرحلتين بارزتين فى مسار نشأته وتطوره ، تبدأ أولاهما بكتيب صغير الحجم لفكتور شكلوفسكى نشر سنة ١٩١٤م تحت عنوان لا يخلو من غرابة : «بعث الكلمة» ، الذى قصد به إلى إنعاش دور الكلمة فى التركيب اللغوى ، والنظرى إليها باعتبارها كيانا حيّا له ذاتيته واستقلاله . وإذا كان التحليل النقدى التقليدى يعمد إلى «تحجير» الكلمات حين يردّ كل قيمتها إلى ما تدل عليه ، فإن التحليل الشكلى يتوجه إلى هذه الكلمات من حيث هى «الواقعة الأدبية» بكل زخمها وحدتها ورهافتها .**

لقد صيغت فى هذا الكتاب - لأول مرة - الأقانيم المبكرة لجماعة دراسة اللغة الشعرية ، تلك الجماعة التى قدمت المنهج الجديد وأضفت عليه الصبغة العلمية المنظمة ، وما لبثت دراساتها التالية أن عمقت هذه الصبغة وحددت مناطق اهتمامها تحديدا قاطعا[١٠] ، ففى موطن القلب من هذا الاهتمام كانت اللغة الشعرية ، بحسبانها - من وجهة نظرهم - قسيما شديد الوضوح والتميز عن لغة النثر ، فلكل منها نظامه على مستويات التحليل المختلفة ، كما أن لكل نظام لغوى منهما وظيفته ، فالأول فنى يحمل قيمته فى شكله ، والثانى «**عملى**» يستمد قيمته من وظيفته فى نقل الدلالة والقدرة على التوصيل .

ومع مفرق العقدين الثانى والثالث من هذا القرن تبدأ جماعة الشكليين حقبة جديدة من مسيرتها التى لم تستمر طويلا ، فيحدث نوع من الاندماج بينها وبين «مدرسة موسكو اللغوية» ويكون من نتيجة هذا التزاوج العلمى أن ينضم إلى تيار الشكلية بصفة رسمية كل من الناقدين اللغويين الشهيرين : «**رومان جاكوبسون** R. Jakobson» و «ج . **فينوكور** G. Vinokor» ، **ويعاد تنظيم الجماعة فى إعلان ذى دوىّ تنشره مجلة «حياة الفن»**[١١] ، وتصدر عنها وفرة من الكتب والدراسات النقدية واللغوية تخطت فى تأثيرها نطاق المحلية الضيقة ، واستطاعت - فيما بعد - أن تشكل حجر الزاوية فى دراسات حلقة «براج» اللغوية ، ثم فى نظرية «**البنية**» بوجه عام ، ولاشك أن شخصية «جاكوبسون» بنشاطه الموفور ، وانتقالاته الأسطورية بين موسكو وبراج وأمريكا قد لعبت دورا رائدا فى انداياح آماد هذا التأثير[١٢] .

**لقد بلغت الشكلية ذروة ازدهارها فى أواسط العشرينيات ، بيد أنها وقد رفعت لواء الشكل الأدبى دون أن تكترث كثيرا بمدلولاته السياسية والاجتماعية ، لم تنج من قوارص النقد الرسمى الحاد ، الذى بدأ ينوشها من هذا الجانب بصفة خاصة ، كما لم تنج من اهتزازات داخلية مبعثها عدم وحدة الرأى بين دعاتها ، ولم يكن هذا أو ذاك ليمضى دون نتيجة ، فما يكاد العقد الثالث ينصرم حتى تبدأ موجة من المراجعات الذاتية والاستدراكات على بعض مفاهيم المنهج ، وبخاصة فيما يتعلق بالبعد الاجتماعى فى النشاط الإبداعى والوظيفة الاجتماعية للفن ، وتمتد هذه المراجعات حتى تشمل التدقيق - إن لم يكن الشك - فى دلالة بعض المصطلحات الأساسية مثل «لغة الشعر» ، فنحن من هذه اللغة لسنا بإزاء نمط قولى واحد ، بل نحن - حسب ما يرى جاكوبنسكى - أمام عدد من «الأساليب الوظيفية» يختلف فيها الشعر الملحمى عن الشعر الغنائى ، كما يختلف الشعر الخطابى عن شعر الأغانى ، وهكذا تبدو مجالات استخدام اللغة الشعرية متنوعة بتنوع وظائفها .**

واذا كانت الوظيفة عبارة عن شكل اجتماعى يدخل فى دائرة ارتباط مع الأدب عن طريق اللغة كما يتصور الشكليون ، فإن معنى ذلك أنهم فى استدراكاتهم قد قطعوا شوطا طويلا فى التراجع عن نقاء الشكل الأدبى واستقلاله ، ولعل «**شكلوفكسى**» كان يستشعر هذا المعنى حين وقف ليحاضر سنة ١٩٣٠م فلم يجد لمحاضرته عنواناً سوى أنها «تذكار غلطة علمية» ، وسواء كان حديثه ذاك اعترافا بالخطأ أم حسرة على الظروف التى ألجأته إلى الارتداد عما لم يكن ليرتدّ عنه ، فإنه فى الحالتين واحد من النذر التى آذنت بانحسار مدّ الشكلية بعد رحلة ناهزت العشرين عاما ... رحلة تركت - على قصرها - أثرا واضحا فى مناهج التحليل الأدبى ، وخلفت بحوثا متميزة فى حقول البنية الصوتية والتركيبية والإيقاعية للغة الشعرية ، كما كانت نواة دارت حولها الدراسات البنيوية فى شتى أصقاع أوربا ، ووصلت بطريق مباشر إلى فكر أعضاء حلقة «براج» اللغوية[١٣] ، ومبادىء مدرسة النقد الجديد فى أمريكا ، وهيأت المجال - فى النهاية - لاستغلال بعض الطرق الرياضية والإحصائية والمعملية فى النقد الأدبى الحديث .

## (٤)

كانت معركة الشكليين منذ البداية فى «**فنية الشكل الأدبى**» ، وفى معركة كهذه لم يكن مستغربا أن يكون المعوّل على ما به يصير هذا الشكل شكلا ، على أدبية الأدب من حيث هو فنّ باللغة فى المقام الأول ، ومن ثم تمثلت نقطة الارتكاز لديهم فى طرق البحث الفيلولوجى وقضايا علم اللغة بخاصة ، واستأثرت الأشكال الصوتية منهم بتجارب وإحصاءات متنوعة عن عدد الأصوات المترددة ، وعدد مرات التردد ، والنظام الذى بموجبه تتابع

الأصوات فى الفئات المعادة ، ومركز الأصوات فى الواحدت الإيقاعية ، ثم دور القافية باعتبارها نموذجاً من نماذج التردد الصوتى ، وأخيرا دور المستوى الصوتى جميعه فى بنية العمل الأدبى[١٤] .

ومع أهمية هذا المستوى فانه لا يمثل سوى طبقة واحدة فى نسيج معقد ومتعدد الطبقات ، أما الطبقة الثانية فتمثلها وحدات الدلالة التى تشير اليه الكلمات مفردة ، حتى اذا ما اتسّقت هذه الكلمات فى بنيات الجمل والتراكيب أمكننا أن نتحدث عن مستوى ثالث هو مسوى البنية النحوية ، ثم مستوى رابع هو المستوى الصوّرى الذى تتجسد به ومن خلاله وحدات الصور الجزئية ، كما تتجسد به ومن خلاله تشكيلات المواقف والأحداث والشخصيات . ونتيجة لأن العلاقة بين هذه المستويات ليست علاقة سكونية جامدة ، بل هى علاقة تفاعل وظيفى بين الجزء والكل ، بين الوحدات الصغرى والانساق الكبرى ، فإن خصائص المعانى فى اللغة الشعرية ليست حاصل جمع هذه الوحدات ، وانما هى ـ فى التحليل الأخير ـ خصائص للنظام الذى تم به تنسيق هذه العناصر[١٥] .

**وواضح أن هذه القيم التدرّجية فى العمل الأدبى تتجاوز فكرة الفصل التقليدى بين الشكل والمضمون ، بين الأسلوب الأدبى وما يظن محتوى له ، فالأدب فى حقيقته ليس إلا طريقة للتأليف بين المستويات المشار إليها ، ومعالجته بنفس منطقه ، أى بطريقة أدبية ، تقتضى ممن يتصدى له أن يحلله تحليلا تكامليا ، وأن يجعل قطب اهتمامه ذلك الشكل الذى انتظمت من خلال تلك العناصر المتدرجة ، « والشكل الفنى لا يتحقق أساسا إلا بفضل التأليف بين الأصوات ، ثم الكلمات ، ثم التراكيب فى نظام معين »**[١٦] ، أما الأفكار المجردة والدلالات السياسية والاجتماعية فلم تحظ فى التحليل الشكلى ـ على الأقل فى مراحل تطوره الأولى ـ بكبير اكتراث .

وليس من شك فى أن أرق الشكليين تجاه التوازى المفترض بين الشكل والمضمون هو الذى أفضى بهم إلى هذا المنعطف الأخير ، وليس من شك أيضا أن موقفهم تجاه هذا المنعطف لم يكن يخلو من منطق ، فإذا زعمنا بأن الشكل ـ فى مفهومه التقليدى ـ يضم الوسائل اللغوية التى يُتذرع بها إلى التعبير عن المضمون ، وأن ذلك الأخير يضم محتويات تلك الوسائل من أحداث وشخصيات وأفكار وانفعالات ، فسوف نجد أنفسنا ازاء مأزق حقيق ، لأن تلك الأحداث والشخصيات إن فصلت عن الطريقة التى يتم بها تنظيمها فى عمل أدبى لم تعد لها قيمة فنية على الاطلاق ، وما هذه الطريقة فى النهاية سوى شكل ، كما أن تلك الأفكار وهذه الانفعالات ليست قيما مجردة بل هى ما عبرّت به الشخصيات فى مواقف محددة من العمل ، وهذا التعبير أيضا شكل ، ومن ثم لا يبقى أمام دا... العمل الأدبى ـ من منطلق شكلى ـ الا أن يتبصر فى الطريقة التى تم بها تنظيم وحدات هذا العمل ، والنسق الصياغى الذى جعل من هذه الوحدات .اقعة فنية حية .

ولقد كان تصور الشكليين للظاهرة الأدبية على هذا النحو مقدمة أفاد منها « البراجيون » وطوروها تطويرا لا يخلو من أصالة ، فإذا كان الشكليون قد فرقوا بين لغة الشعر واللغة العملية النثرية ، ورأوا فى الأولى إحياء للكلمات وتكثيفا لدلالتها حين تنتعش من خلال إيقاع القصيدة ، بعد أن تحجرت وجمدت فى واقعها اللا شعرى ، فقد فرق البراجيون بدورهم بين اللغة والواقع ، بين اللغة باعتبارها نظاما كليا ، والأحداث الكلامية واللهجات الوظيفية باعتبارها تنفيذا لهذا النظام وإعمالا له ، واللغة فى تصورهم ـ وطبقا لعالم اللغة السويسرى فرديناند دى سوسير ـ تختلف عن الكلام ، فاللغة مجموعة القواعد والوسائل التى يتم التصرف اللغوى طبقا لها ، والكلام هو الطريقة التى تتجسد من خلالها تلك القواعد والوسائل فى موقف بعينه ، ولوظيفة بعينها ، ومن التفاوت الوظيفى بين هذه الطرق الأدائية تنبثق نظرة أخرى الى اللغة الأدبية باعتبارها أكثرها تميزا وخصوصية من لغة الحياة اليومية ، اذ تقنع تلك الأخيرة من الوظائف اللغوية بخاصية شديدة التواضع ، هى خاصية التوصيل أو الإبلاغ .



**ونعتقد أن تلك النقطة الأخيرة هى التى تفسر لنا سر الاهتمام الشديد من قبل الشكليين بلغة الشعر . فهى اللغة الأخصّ فى سلم الأساليب الوظيفية ، والعناية فيها ببنية الرمز اللغوى تطغى كثيرا على حجم العناية بالمرموز ، كما أنها ليست أتوماتيكية الطابع من حيث استغلال الوسائل اللغوية ، بل تتميز بالتقطير الشديد فى انتقاء المواد وتنظيمها ، ومن ثم يمكن القول بأن لها أعرافا خاصة لا يمكن أن تهاجم أو تنتقد بسبب تجاوزها للمستوى اللغوى العام ، بل أكثر من هذا ، قد تبدو اللغة الشعرية ـ أحيانا ـ وكأنها إخلال منهجى منظم بالأعراف اللغوية ، ولا يتمثل هذا الإخلال فيما يسمى بالضرائر الشعرية وتجاوزاتها الصرفية والنحوية فحسب ، بل يتعداه إلى الطابع المجازى الذى تتسم به هذه اللغة ، إذ هو طابع يلتوى بالدلالات الوضعية الأولى للكلمات ، ويلد منها بالمزج والتركيب والحذف والإضمار دلالات فنية ثانوية ، هى بمنطق الشعر أهمّ وأولى من تلك الدلالات اللغوية الوضعية**[١٧] .

( ٥ )

ولعله قد اتضح ـ من ثمة ـ أن مقولة « **الطريقة** » فى إطلاقها ثم فى تطبيقها على بنية العمل الأدبى كانت حجر الزاوية فى النقد الشكلى ، فقد أعانت رواده على الفكاك من أسر التوازى العتيق بين الشكل والمضمون فى الظاهرة الأدبية ، وهى ظاهرة عضوية متكاملة بطبيعتها ، وعضويتها تقتضى بالضرورة أن يكون التأثير الجمالى مرتبطا بها ككل ، ومتعلقا بها كواقعة ماثلة ، وليس كمشروع مفترض ، واذا كنا نقبل التفرقة بين اللغة والكلام ، فإننا بالمثل ـ وبمنطقهم ـ ينبغى أن نقبل التفرقة بين مكونات العمل الأدبى ، وهى مادة صمّاء ، وهذه المكونات بعد أن تتخلق نظاماً حيا من التراكيب والعلاقات ، فهى فى الوضع الأول فى حالة غياب جمالى كامل ، وهى فى الوضع الثانى فى حالة حضور جمالى كامل ، وهى فى وضعها الأول لُقَيّات مهملة لا قيمة أدبية لها ، على حين أنها فى وضعها الثانى تستمد قيمتها من النسق الفنى الذى يؤلف بينها ، وما أشبه البون بين الوضعين بالبون بين وجود الشئ بالقوة ووجوده بالفعل ، فهو بالقوة مجرد مشروع ، وهو بالفعل واقعة وأداء .

بيد أن هذا التصور الشكلى للعمل الأدبى لم يحافظ على نقائه طويلا ، فما لبث أن تعرض لمراجعة

شاملة من قبل الجيل التالى من النقاد ، بل ومن قبل بعض الشكليين أنفسهم ، وها هو «تينيانوف» يعترف صراحة «بأن الحياة الاجتماعية تدخل فى ترابط مع الأدب بمظهرها الكلامى قبل كل شئ» (١٨). ولكن هذا الاعتراف ـ وأمثاله ـ كان من الإجمال بحيث اقتضى مزيدا من التفسير للكيفية التى يتم بها هذا الارتباط بين الأدب والوظيفة الاجتماعية ، ومن هذا التفسير انبثقت مقولتان فى ديناميكية العمل الأدبى ، احتفظتا بما فى مقولة «**الطريقة**» الشكلية من كلية هذا العمل وتوتر العلاقات بين عناصره ، ثم أضافت إلى هذه الطريقة ما يختص بتولد الدلالة الفكرية والاجتماعية من هذه العلاقات والعناصر.

**مقولة الشكل الخارجى والشكل الداخلى :** العمل الأدبى حسب هذه المقولة يتشكل أيضا من مستويات ، فى مركز النواة من هذه المستويات تتخلّق فكرة العمل وموضوعه ، وعلى سطح هذه النواة تتخلق درجتان تعبيريتان يمكن أن نصطلح على تسمية الخارجية منهما بالشكل الخارجى ، وأن نصطلح على تسمية الداخلية منهما بالشكل الداخلى ، فالأول هو مجموعة الوسائل التى يمكن بوساطتها إبداع نسيج لغوى يخضع فى تكوينه وتنظيمه لمقتضيات الشكل الداخلى ، ومن هذه الوسائل ما هو صوتى مثل : القافية ، تجنيس أواخر الكلمات أو بداياتها ، ومنها ما هو عروض يرجع إلى الوزن الشعرى وسماته المقطعية والزمنية ، ومنها ما يتعلق بالتراكيب وطرق صياغتها ، كما أن منها ما يتعلق بتناسب أجزاء العمل ، كالاطّراد ، المفارقة ، تشعيب الأداء القصصى بين الوصف والحوار ، وتوزيع الأداء المسرحى بين الحوار وملاحظات المؤلف ، وما إلى ذلك.

أما الشكل الداخلى فهو نظام الصور الفنية الصادرة أساسا عما يدعى بطاقة التخيّل ، ابتداء بالصور الصغرى أو المجهرية ، المتمثلة فى التشبيه والمجاز والكناية ونحوها ، وانتهاء بالصور الكبرى ، صور الشخصيات والطبائع وما بينها من صلات تبادلية . إن الناقد ـ حسب هذه المقولة ـ يبدو كمن يذرع درجات سلم صعودا وهبوطا ، فالنواة الفكرية تلعب دور النظام التحتى الذى تنتشر منه الدلالة من مستوى إلى آخر حتى تزحم مناخ العمل كله ، كما أن تنظيم المادة الكلامية وتحويلها إلى ما يسمى بالشكل الخارجى ينتج ما يدعى بالعلاقة المنعكسة ، حيث تولد البنية الداخلية من تلك البنية الخارجية ، الأمر الذى يصحح مسار الرسالة الدلالية ويؤدى فورا ـ وفى ذات الوقت ـ إلى تغير جذرى فى طبيعة النواة الفكرية.

**إن قيمة هذه المقولة فى التحليل النقدى تبدو واضحة فى تحديد دور كل عنصر من عناصر العمل الإبداعى ، ومن ثم يكون تفاوت الأنواع الأدبية بتفاوت حظوظها من هذه العناصر ، ففى الشعر يحتل الشكل الخارجى ثقلا نوعيا أكبر بكثير مما هو فى النثر ، وفى الرواية التعليمية يمارس الموضوع دورا يفوق نظائره فى بقية الأجناس الأدبية ، وهكذا(١٩).**

ورغم ذلك لم تنجح هذه المقولة من غموض ، وظلت العلاقة بين الشكلين الخارجى والداخلى غائمة رجراجة ، كما ظل مصطلح النواة شاحب الملامح ، فهل هو مقصور على الدلالة الإعلامية التى تلدها بنية الرموز والتراكيب والصور؟ أم هو يستوعب ـ بالإضافة إلى ذلك ـ الدلالة الميتافيزيقية وفلسفة الكاتب ونظرته إلى الوجود على وجه العموم؟ تلك المحاذير وأمثالها دفعت إلى منطقة الضوء مقولة أخرى مازالت تستأثر باهتمام فيلق من نقاد ما بعد الشكلية ، وإن كانت ـ كما سنرى ـ غير بعيدة تماما عن ميراث الشكليين.

**مقولة التحول المتبادل بين الشكل والمضمون :** يقابل الشكل فى هذه المقولة ما أطلق عليه آنفا مصطلح الشكل الخارجى ، وهو هنا ينصرف إلى القيم الصوتية والتركيبية متكاملة ، ودون اهتمام خاص بتعدد مستويات هذه القيم ، لأن كل قيمة منها لا تكتسب معنى ولا تقوم بوظيفة إلا من خلال الشكل الذى يسلكها ، فالإيقاع مرتبط بالانشاد ، وهذا الأخير مرتبط بالمعجم الشعرى ، والمعجم الشعرى بدوره على صلة حميمة بالجانب الصوتى ، وهكذا لا يستطيع الناقد إلا أن ينظر فى اللوحة بأكملها إذا أراد ألا يفلت من تحت بصره واحد من أبعادها أو ألوانها.

أما المضمون فتميز هذه المقولة فيه بين مستويين : مستوى «المضمون المباشر» المتمثل فى الصور والأحداث والطبائع والشخصيات وأفعالها ، وهى العناصر التى تحدد بطريقة مباشرة نوعية التجربة الفنية ولغتها ، ثم مستوى «المضمون غير المباشر» الذى يعنى موقف العمل الإبداعى تجاه العلاقات والظواهر التى يصورها ، وما يستنتجه من هذه الظواهر ، وكيفية تقويمه لها ، ومدى نفوره منها أو تعاطفه إزاءها ، وهى دلالات فكرية عامة ، ثم هى دائرية لا يحتذيها الشكل عبر خط مستقيم ، بل تولد عبر تماسّها بالمضمون المباشر ونتيجة له ، لأن توجهه وانتقاء الكاتب لمادته ومنهجه فى تصنيفها وتوزيعها ضمن إطار من الصلات والخطوط المتوازية والمتقاطعة والمنحنية ـ كل ذلك يومئ الى فلسفة العمل وطبيعة رؤاه الفكرية.

ولعل مما لا يحتاج الى تنبيه أن المضمون المباشر فى هذه المقولة لا يكاد يختلف عما قصد بالشكل الداخلى فى المقولة السابقة ، بل إن حرص الشكليين على وحدة العمل الأدبى ـ رغم تدرج عناصره ـ يبقى ذات الحرص عند من تلاهم من المحدثين مع تحوير فى الصيغة التى تترجم عن هذه الوحدة ، فالعلاقة بين الشكل والمضمون ليست علاقة ثبات ، بل هى علاقة تفاعل ، والمسافة بينهما ليست فراغا صامتا ، وإنما هى حوار متبادل مستمر ، أكثر من هذا ، ليست التفرقة الاصطلاحية بينهما إلا تفرقة نظرية ، لأن المضمون ـ عند الممارسة فى جانبيها الإبداعى والنقدى ـ لا يعدو أن يكون شكلا متحولا الى مضمون ، كما أن الشكل لا يعدو أن يكون مضمونا متحولا إلى شكل ، وفى التحليل الأخير ليس ثمة إلا العمل الأدبى بكامل وجوده وكينونته (٢٠).

(٦)

ولئن بدا فى زماننا أن طرح وحدة العمل الأدبى على هذا النحو قد أصبح تنويعا على نغمة معادة ، فليس علينا إلا أن نتذكر أن الشكليين قد خاضوا فيه منذ أكثر من نصف قرن ، وفى ظل مناخ كان يعد الحديث عن «**نقاء الشكل**» «**واستقلال البنية الأدبية**» ضربا من الهرطقة الفكرية ، وقد التقط البنائيون من بعدهم طرف الخيط فامتدوا به الى مناطق عذراء فى حقول الدراسات الانسانية ، كما تسربت بعض أصداء منهجهم إلى ممثلى النقد الجديد New Criticism فى أوربا وأمريكا ، وليس عسيرا أن تجد ملامح شبه بين ناقد شكلى يدعوك الى دراسة العمل الأدبى فى ذاته ، وكما هو ، بوحدته المنبثقة عن وحدة مستوياته الصوتية والتركيبية والإيقاعية ، وناقد جديد يتوجه إلى النص «كنقطة انطلاق ونقطة وصول لكل تحليل» ، الأول يهاجم مؤرخ الأدب التقليدى لأنه «يبحث فى الجانب

الفكرى للعمل الأدبى باعتبار هذا الجانب ماهية مستقلة ، وهو بهذا يهدم القيم التدرجية لبنية العمل الفنى » ، والثانى «يدير ظهره نهائيا للتاريخ الأدبى الوضعى ولكل محاولة لمعالجة النص الشعرى فقط كوثيقة سيرية أو نفسية أو اجتماعية أو تتعلق بتاريخ الأفكار » (٢١) . بل إنه لا يصعب أن نجد صلة قرابة بين نظرية الشكليين فى هذا الصدد وفكرة «ت . س . اليوت » عن موضوعية الخلق الأدبى واستقلاله الكامل عن الوقائع والملابسات الخارجية ، بما فيها حياة الكاتب وتجاربه الشخصية ، «فالفنان الأمثل ـ فى نظره ـ هو ذلك الذى ينماز فيه الإنسان الذى عانى عن الذهن الذى خلق » (٢٢) .

**وربما كان هذا الرافد الأخير ـ إليوت ودعاة النقد الجديد ـ أبرز المسارات التى اتخذتها فكرة «استقلال البنية الأدبية » مرورا إلى نقدنا العربى الحديث ، وقد شهدت ساحتنا الأدبية فى الخمسينيات والستينيات حوارا لم يخفت صداه بعد حول أمثل المناهج لفهم طبيعة العمل الأدبى وتحليله ، وتطرق الحوار إلى جوانب حميمة الصلة بقضية المنهج مثل موضوعية الأدب وما تقتضيه من تكثيف المشاعر الذاتية للكاتب وتجسيدها من خلال الصور والمواقف والأحداث ، بحيث تظهر فى النهاية معتمدة على الفكر الخالق لا على الانفعالات المباشرة ، ومثل استقلال العمل الأدبى ومدى الحاجة إلى فهم هذا الاستقلال فى ضوء الملابسات التاريخية التى حفّت بهذا العمل وبكاتبه ، ومن هذه الملابسات ما يتعلق بشخصية الكاتب وأطوار حياته ، ومنها ما يتعلق بروح العصر ومناخه الثقافى والاجتماعى بوجه عام .**

والحق أن هذا الحوار وأمثاله ليس بعيدا بسمعه عن نبض الزمن الذى نعيشه ، وأيا كان مصدر هذه النبضات فإن بوسعنا أن نعى الدرس المستخلص من تجربة الشكلية ، وإن يكن بطريقتنا الخاصة . ولست هنا بصدد تكرار ما ورد فى تضاعيف هذه الدراسة ، إنما يكفى أن أشير إلى النزعة العملية التى ميزت دراسات الشكليين ، وجنوحهم إلى التجريب والتطبيق فيما يتعلق بصرف اللغة الشعرية على وجه الخصوص ، ثم عكوفهم على التحليل الوظيفى للبنية الأدبية وأنماطها بوجه عام ، وجميعها آفاق توحى بأن مهمة الناقد المعاصر فى تحليل معيار النصّ الأدبى غدت أكثر إلحاحا من مهمته فى التفكير والتنظير ، ولا يرجع هذا فقط إلى أن المهمة الأولى تنصرف إلى الظاهرة الأدبية باعتبارها ـ فى النهاية ـ غاية الغايات ، بل يرجع كذلك الى أن الممارسة هى محك الاختبار الحقيق والصعب للنقد الأدبى وأدواته ومصطلحاته ، إذ أننا كثيرا ما نستخدم نفس المصطلحات دون أن نعنى عناية كافية ـ بل ربما دون عناية إطلاقا ـ بتوضيح ما نقصده منها ، ومن ثم قد يبدو على المستوى النظرى وكأننا متفقون على المبادئ الضرورية لفهم طبيعة العمل الأدبى ، حتى إذا شرعنا فى تحويل هذا الفهم إلى ممارسة فعلية للنص برزت الفجوات بين المواقف والأفكار .

وقد لا نجد الآن سوى قلة قليلة ممن لايزالون يعتقدون بالفصل التحكمى بين شكل العمل الأدبى ومضمونه ، ومع ذلك فالاختلاف مع هؤلاء ربما كان أهون من الاختلاف بين تلك الكثرة التى تتفق على وحدة هذا العمل ، لأننا فى هذه الحالة الأخيرة مضطرون الى مواجهة نماذج عديدة من المعالجة النقدية ، بين من يبدأ من المضمون ليرى كيف تجلّى من خلال مقدمات تعبيرية مباشرة ، ومن يبدأ من الشكل بغية الوصول إلى الدلالة الجزئية لكل عنصر من عناصره ، ومن يفهم الوحدة المشار إليها باعتبارها حاصل جمع الطرفين ، فهو يتناولها على التوالى ، معتقدا بذلك أنه قد أرضى وحدة العمل الأدبى حين استوفى حدّيها ، وهو اعتقاد يفترض نوعا من التقابل بين الشكل والمضمون حين يوالى بينهما على هذا النحو ، مع أن العلاقة بينهما من التعقيد والتفاعل بحيث تندّ عن كل تصور يفرض التوازى المطلق أو يفترضه (٢٣) .

واذا كان للشكليين مثل هذا الإسهام الذى سلفت الإشارة إليه فيما يخص وحدة العمل الأدبى ، فربما كان أثرهم فى تحليل الإيقاع الشعرى أوضح وأبقى ، فقد امتدّوا بنظريتهم فى الأساليب الوظيفية إلى حيث اختبروا آثارها فى التفرقة بين الأجناس الأدبية ، ورأوا طبقا لها أن اللغة الشعرية تحتل قمة الهرم



بين هذه الأساليب ، من حيث خصوصيتها الأدائية أولا ، ثم من حيث ازدياد حجم الدلالة التصويرية الإضافية فيها عن حجم الدلالة الإعلامية Informative ثانيا ، ثم ـ أخيرا ـ من حيث سمتها الإيقاعية التى تحظى من الاطّراد والانتظام بما يميزها عن ايقاع النثر . وفى هذه الناحية الأخيرة بخاصة حاولوا استخدام المناهج الاحصائية فى الكشف عن العلاقة بين الوزن والايقاع ، وأخضعوهما لتجارب معملية مضنية ، كما نبّهوا إلى قيمة الإنشاد وارتباطه العضوى ببقية المستويات الشعرية .

أترانا ـ والشعر أعرق فنوننا القولية ـ فى حاجة إلى التذكير بأهمية تلك الدرجة الايقاعية من درجات التحليل ؟ لعل من نافلة القول أن الإيقاع فى القصيدة العربية يتولد من توالى الأصوات الساكنة والمتحركة على نحو خاص ، بحيث ينشأ عن هذا التوالى وحدة أساسية ، هى التفعيلة التى تتردد على مدى البيت ، ومن ترددها ينشأ الايقاع ، ومن مجموع مرّات التردد فى البيت الواحد يتكوّن ما يسمى بالوزن الشعرى . ومعنى ذلك أن عروض الشعر العربى إن روعيت فيه الخصائص العامة للأصوات ما بين متحرك وساكن ، فإن ما بين هذه الأصوات من فروق نوعية تعود إلى بنية الصوت ذاته ، ثم فروق كيفية تعود إلى الطريقة التى ينطق بها ، والخصائص التى يكتسبها من السياق اللغوى ، هذه الفروق لم تراع بما فيه الكفاية ، أو هى لم تراع أصلا رغم أهميتها ، إذ يهم العروضىّ ـ فى المقام الأول ـ أن تتساوى التفعيلات فى حظها من الحركات والسكنات ، وأن تتساوى الأبيات فى نصيبها من التفعيلات . أما نوع الصوت وبيئته ونمط إلقائه والزمن الذى يستغرقه ومدى التناسب بين هذا الزمن وأزمنة غيره من الاصوات ، فأمور ظلت تدور فى نطاق الذوق المحض للمبدع ، ثم فى نطاق الاجتهاد الفردى للناقد ، ولم تكن من العمق والتنظيم والمنهجية بحيث يمكن أن تؤدى إلى نتائج إيجابية ذات قيمة فيما يخص البنية الإيقاعية .

والحال أن هذه البنية ـ فيما نحسب ـ نظام لغوى شديد التعقيد ، ولا يمثل الوزن والقافية ـ على أهميتهما ـ سوى عنصرين فى هذا النظام ، وإذا كان على الناقد أن يعنى ـ مثلا ـ بظاهرة التكرار الصوتى فى خواتيم القوافى ، فإنه من المنطلق ذاته مدْعوّ للنظر فى ظواهر تشبهها ولا تقل عنها أهمية ، كتنوع

الأصوات ، ومدى انسجامها ، ونسبة ترددها ، فإذا شاء أن يلج إلى عالم الكلمات فربما التفت إلى حظها من المواءمة ، ونسبة ترددها كذلك ، ومدى المماثلة أو المخالفة فى بدايات الجمل الشعرية وأعجازها ، وربما مضى إلى أبعد من هذا فدرس اتّساق التراكيب من منطلق تحليلى مماثل ، أى من حيث هى وحدات تستمد من خواص الأطراد والمخالفة ، والتكرار والتنوع ، قيمتها فى إيقاع القصيدة .

وللإنشاد فى هذا المقام أثر حريّ بالعناية فى شعرنا العربى ، وبخاصة فى ظل الفجوة الناشئة بين الشعر وقرائه ، فبفضله تبرز بعض السمات الزمنية فى الإيقاع ، كالمدى الذى يبلغه الصوت طولا وقصرا ، ومساحة الوقت الذى يستغرقه كل من المقطع والكلمة والجملة عند الإلقاء ، والسكتات والفواصل وأطوالها ومواضعها ، كما أنه يثرى الجانب الصوتى فى القصيدة ، ويضفى عليه زخماً إيقاعيا متجددا ، فهو يقتضى تلوين الأسلوب تلوينا صوتيا يختلف عند الاستفهام عنه عند التعجب أو عند الجمل الإخبارية ، كما يتفاوت فى تلك الأخيرة من البلاغ المجرد إلى التوكيد ، ومن الإثبات الى النفى ، وهكذا تظل النغمة فى صعود وهبوط ، حتى اذا انتهى المعنى هبط الصوت وأوحى بانتهائه ، وإلا صعد ثانية وأشعر المتلقى بأن ثمة للمعنى بقية . وبهذه الطريقة يفضى الانشاد إلى دلالة إضافية تغذى الدلالة الكبرى للعمل وتنميها ، صحيح أن قراءة الشعر ليست صورة مخففة من الغناء ، إذ لا توجد فيه درجات صوتية محددة ، أو قواعد صارمة يجب التزامها عند الإلقاء أو القراءة ، ولكنه ما من شك فى أن طبقة الصوت فى القراءة الشعرية تتراوح تراوحا بيّنا ، وهذا التراوح فى الطبقة عنصر هام من عناصر الأداء الشعرى . (٢٤)

• •

وقد يكون من المفيد ـ مع مختتم هذه الدراسة ـ أن نشير إلى ما بدأت به ، أعنى فكرة الشكليين عن التطور الأدبى ، والسيرة المعقدة التى يسلكها هذا التطور ، والتى لا تعنى التعاقب أو الاطّراد بالضرورة ، بل قد تتقاطع أو تنحنى أو تنعكس ، مرتدة إلى الماضى البعيد أو القريب ، آخذة منه ، متمردة عليه ، رافضة منه ما اعتبر لحينه جوهريا ، مؤكدة فيه ما اعتبر فى زمنه هامشيا ، حتى لتبدو معالم اللوحة فى النهاية وكأنه لا قديم فيها ولا جديد ، بل يقع من الضوء سلّطتها المناهج والتيارات المختلفة فوق مراكز ثقل نوعية ، اتكأت عليها حتى عُرفت بها .

**فاذا أخذنا الشكلية بمنطقها فقد نحسب لها مامنحته من عطاء فى دراسة قيم البنية الأدبية وتحليلها ، وقد نزيد فنعترف لروادها بأدبية الموقف حين كان عليهم الاختيار بين دور الأدباء ودور الدعاة ، وإذا حاكمناها بمنطقها فقد نحسب عليها أنها لم تنج من المنعطف الأبدى الذى تتعرض له المدارس والتيارات الأدبية فى كثير من حالاتها ، حين يدفعها الغلوّ فى إنكار جانب الى الغلوّ فى التأكيد على نقيضه ، وقد لا يخلو الغلوّ فى الحالتين من أثر ، فهو آية الحوار المبدع ، والتجدد المستمر ، والوراثة الأدبية الدائمة .**

## هوامش البحث

(١) ى . ن . تينيانوف ، فى دراسة له صادرة سنة ١٩٢٧ بعنوان : قضية التطور الأدبى . وقد آثرنا ترجمة أسماء المراجع المكتوبة بالروسية إلى العربية لانفراد الأولى ببعض الرموز الكتابية التى قد لا تتوفر عند الطباعة .

(٢) هذه الدراسة تضمنها كتابه «الأدب» ـ لينينجراد ـ سنة ١٩٢٧م .

(٣) هذه الكلمة مكونة من مجموعة الأحرف التى تبدأ بها الكلمات التى يتشكل من مجموعها عنوان هذه الجماعة فى اللغة الروسية ، فالحرف الأول يشير الى كلمة «جمعية» والثانى والثالث تبدأ بهما الصفة «شعرية» ، أما الأحرف الثلاثة الأخيرة فاختصار لكلمة «لغة» .

(٤) انظر : الدكتور صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد الأدبى ـ مكتبة الأنجلو سنة ١٩٧٨ ـ ص ٤٥ ، وقد تعرض ثمة بالتحليل لجملة من مبادىء الشكلية من حيث هى رافد هام من روافد البنائية .

(٥) انظر : Bowra, C. M, The Heritage of symbolism, London, 1959, p. 229.

ولمزيد من التفصيل عن محاولات الرمزيين فى الشكل يراجع لكاتب هذه السطور :
الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ـ الطبعة الثانية ـ دار المعارف سنة ١٩٧٨ ـ ص ١١٩ وما بعدها .

(٦) انظر : ل . أ تيموفييف : أسس نظرية الأدب ـ موسكو سنة ١٩٧١ ـ ص ٢٧١ .

(٧) انظر : أوستن وارين ، رينيه ويليك : نظرية الأدب ـ ترجمة محيى الدين صبحى ـ دمشق سنة ١٩٧٢ ـ ص ٢١٩ .

(٨) السابق : ص ٢٢٠ .

(٩) بدأ صدور هذه المجلة فى مدينة بطرسبورج سنة ١٩٠٩ .

(١٠) نشير هنا إلى مجموعة من الدراسات المشتركة أسهم فيها «شكلوفسكى» ، «بليفانف» ، «بريك» ، «جاكوبنسكى» ، وغيرهم ، ومن أبرز هذه الدراسات : «بحوث فى نظرية اللغة الشعرية» سنة ١٩١٦م ، «فنية الشعر» سنة ١٩١٩م ، وواضح أن الموضوع الأهم فى هذه الدراسات هو «لغة الشعر» .

(١١) العدد رقم ٢٧٣ .

(١٢) تعرف الأمريكيون على ميراث الشكلية الروسية ومبادىء حلقة براج عبر شخصية جاكوبسون ، فقد ألقى فى نيويورك أثناء الحرب العالمية الثانية مجموعة من المحاضرات عن البنية الأنثروبولوجية ، وكان أثر هذه المحاضرات حاسما فى الدراسات البنائية الأمريكية .

وربما كان هذا هو السبب فى أن الأمريكيين كانوا أسبق من الفرنسيين فى اكتشاف الشكلية ، فعلى حين يرجع كتاب فيكتور ايرليتش «Russian Formalism» الى سنة ١٩٥٥م ، نرى نصوص الشكلية ومبادئها لم تتبلور فى الفرنسية إلا مع صدور كتاب تودوروف «نظرية الأدب» الصادر سنة ١٩٦٥م . لمزيد من التفصيل عن أصول البنيوية الأمريكية يراجع مقال : إميل فان تيسلار : البنيوية ، لكن على الطريقة الأمريكية ـ مجلة الفكر العربى المعاصر ـ العددان ٦ ، ٧ سنة ١٩٨٠ ـ (بيروت) .

(١٣) يبدو هذا الأثر واضحا فى واحد من أبرز أعضاء هذه الحلقة هو «رينيه ويليك» ، وقد أصدر سنة ١٩٤٦ بالاشتراك مع أوستن وارين «كتابهما الآنف الذكر : Theory of Literature الذى يعتبر فى مواطن عديدة منه وثيقة لفكر الشكليين وحلقة «براج» معا . ولمزيد من التفصيل عن الأطوار التاريخية للشكلية تراجع : «دائرة المعارف الأدبية المختصرة» ـ الجزء الخامس ـ مادة « Opoyaz » .

(١٤) أوسيب بريك فى بحث له بعنوان Sound-Figurs انظر : أوستن وارين ، رينيه ويليك : نظرية الأدب ـ ص ٢٠٧ .

(١٥) درس تينيانوف خصائص المعانى فى لغة الشعر فى كتابه : «قضية اللغة الشعرية» الصادر بموسكو سنة١٩٢٤م ـ انظر المرجع الأسبق ، وبهذه النظرة التدريجية فى التحليل الأدبى تأثر الناقد البولندى «رومان اينجاردن» ، كما تأثر بها البنائيون من بعده .

(١٦) الكلام للناقد الشكلى الألمانى «ليادربير» فى كتابه المسمى :
Stil und Form prolleme in der Literature

انظر النص وتفصيل الفكرة فى كتاب «تيموفييف» الآنف الذكر ـ ص ١٤٣ .

(١٧) عن حلقة براج ومدى صلتها بمبادئ الشكلية يراجع :
• أسس الاتجاهات البنيوية ـ (مجموعة بحوث) ـ موسكو سنة ١٩٦٤ .

• جاكوبسن : استخدام النموذج الوظيفى فى علم اللغة الأوربى ـ ضمن كتاب «الجديد فى علم اللغة» ـ موسكو سنة ١٩٦٥ م .

ومن الطريف أن نجد آثارا من هذه الفكرة الأخيرة عن الحوار الدائم بين لغة الشعر واللغة العامة عند بعض الأسلوبيين المعاصرين ومنهم «تيرنر» الذى يرى أن اللغة الأدبية تستعمل نفس العناصر اللغوية ، ولكن لتبنى منها أنظمة جديدة ، فتضيف بذلك إلى القواعد اللغوية حيث يُظن أنها تتخطاها . انظر :
G.W. Turner, Stylistics, Penguin Books, 1975. p. 16. 17.

(١٨) انظر : مجلة «الفكر العربى المعاصر» فى عدديها المشار اليهما سابقا ـ ص ١٠٢

(١٩) انظر : كاجان M. S. Kagan : دراسة فى دائرة المعارف الأدبية المشار اليها آنفا ، تحت عنوان : البنية Structure

(٢٠) انظر : تيموفييف : أسس نظرية الأدب ـ ص ١٣٥ وما بعدها ، ومما يجدر ذكره أن مبدأ التحول المتبادل بين الشكل والمضمون يضرب بجذوره الأولى فى فلسفة «هيجل» الجمالية ـ انظر : مؤلفاته الكاملة ـ الجزء الأول ـ ص ٢٢٤ .

(٢١) قارن نظرة الناقد الشكلى كما يقدمها كتاب : زفيجينتسف : تاريخ علم اللغة فى القرنين التاسع عشر والعشرين ـ الطبعة الثانية ـ موسكو سنة ١٩٦٠ ص ٨١ . بنظرة الناقد الجديد كما يصورها «اميل فان تيسلار» فى مقاله الآنف الذكر عن : «البنيوية ، لكن على الطريقة الامريكية ـ المرجع ذاته ـ ص ٩٦ .

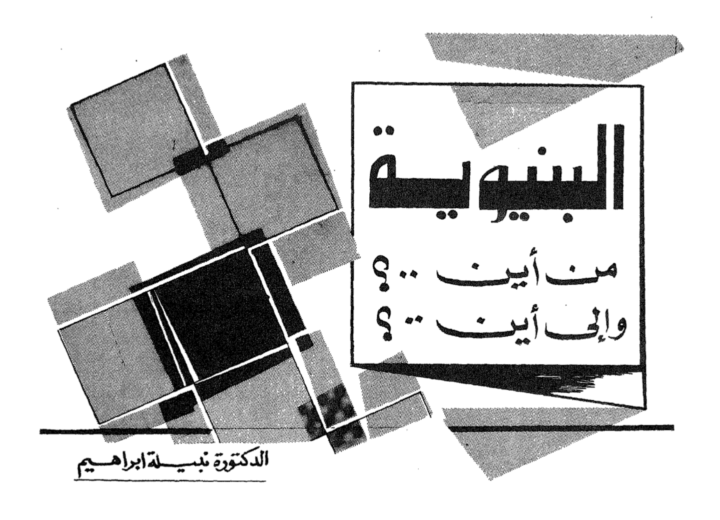
(٢٢) انظر : David Dachts, Critical Approaches to literature, London, 1959, p. 243.

(٢٣) انظر عن ديناميكية العمل الأدبى دراسة لكاتب هذه السطور تحت عنوان : تذوق العمل الأدبى ـ مجلة الثقافة ـ القاهرة ـ يناير سنة ١٩٧٦ م .

(٢٤) لمزيد من التفصيل فى هذه الفكرة يراجع كتاب : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ـ ص ٣٦٢ وما بعدها ، وكذلك المراجع الموضحة به .








الدكتورة نبيلة ابراهيم

(١) **البنائية** أو **البنيوية** ، كما يحلو للبعض أن يسميها ، كلمة اصبحت ، منذ حقبة ليست بالقصيرة ، تتردد فى أبحاث الباحثين فى مختلف فروع العلم والمعارف الإنسانية . وليست البنائية مجرد اصطلاح ، بل هى منهج تحاول الدراسات المختلفة فى العلوم الطبيعية والأنثروبولوجية واللغوية والأدبية والفنية أن تطبقه فى إصرار ، إلى درجة أن القارىء الذى يجد نفسه غارقا فى متاهاتها ، أصبح يتساءل عما إذا كانت البنائية فلسفة أم مذهبا ، أم هى أقرب ما تكون إلى العلم الذى يعتمد على الفروض والنظريات أم هى مجرد منهج يدعى أصحابه أنه المنهج الأفضل الذى يوصل إلى الكشف عن الحقيقة .

ونبدأ بتعريف البنائية أو ، بالأحرى ، بتقديمها إلى القارىء من خلال شرح روادها لفكرتها وفلسفتها ، ومن خلال أقوال بعض الكتاب الذين يتبنونها ويحاولون الإفادة منها فى دراساتهم مع شىء من التحفظ .

يحاول أحد الباحثين البنائيين تعريف البناء بقوله : **«لنبدأ فى تعريف البنائية من منطلق المصطلح العام للبناء الإنشائى ، بدلاً من أن ننطلق من مفهوم فلسفى .**

والبناء لغويا أو معجميا هو الطريقة التى يتكون منها إنشاء من الإنشاءات ، أو جهاز عضوى ، أو أى شكل كلى . فإذا تحدثت عن بناء من الأبنية المنشأة ، فإننى لا أضع فى الاعتبار الأول المواد التى صنع منها هذا البناء ، سواء كان من الطوب أو من الحجر ، وإن كانت المادة تتحكم فى طريقة إنشائه ، كما أننى لا أفرق بين الأجزاء الرئيسية أو الفرعية فى هذا البناء ، وإنما المهم أن أحدد الطريقة التى تجتمع بها المواد والأجزاء من أجل إنشاء مبنى يؤدى وظيفة محددة . فإذا نقلنا هذا التعريف إلى اللغة (بحث الكاتب تحت عنوان «البناء واللغة») ، فإننا نجد التشابه قويا . فالوظيفة الأساسية للغة هى التوصيل ، التوصيل عن طريق الكلام العادى أو العمل الأدبى . فالكلام العادى يوصل المعنى بطريق مباشر ، أما العمل الأدبى فهو يوصله بطريق غير مباشر من خلال إثارة النشاط الروحى . فإذا كانت الوظيفة الأساسية من البناء الإنشائى تلبية الاحتياجات المعيشية ، فان هذه الوظيفة يقابلها فى اللغة التوصيل . والبحث عن العلاقة بين الأجزاء المكونة للبناء الإنشائى ، يساويه البحث عن علاقة العناصر اللغوية بعضها ببعض لإثبات ما إذا كانت اللغة قد أدت وظيفتها وهى التوصيل . والفرق بين البناء اللغوى والبناء المادى هو الفرق بين المجرد والحسىّ . وليس من السهل تعريف المجرد ، ولكن يمكن القول عملية ذهنية .

**فالبناء لا يبحث فى محتوى الشىء وخصائص هذا المحتوى ، بل يبحث فى علاقة الأجزاء أو العناصر بعضها ببعض ، بقصد الكشف عن وحدة العمل الكلية ، وذلك من خلال نموذج يقدمه الباحث أشبه ما يكون بالنموذج الهندسى أو الرياضى . وفى وسع هذا النموذج أن يستوعب الوحدات أو العناصر التى يتكون منها العمل على نحو يبرز علاقة بعضها بالبعض ، سواء أكانت تلك العلاقة ظاهرة أم خفية . ولا يعد النموذج فى هذه الحالة منفصلا عن العمل نفسه ، فهو لا ينشأ إلا من خلال الملاحظة التى تعتمد على الاختبار الذكى لهذا العمل ، بحيث نستطيع أن نقول إن النموذج هو البناء** . وإذا بدا النموذج مختلفا فى طريقة تركيبه عما يبدو عليه العمل ، فإنه يعتمد عليه كلية من حيث قدرته على استيعاب كل عنصر من عناصره فى إعادة تركيبه . وكلما كان النموذج قادراً على تفكيك العناصر المكونة للعمل ، وربط بعضها ببعض على نحو يستكشف كوامنها ، وليس مرتكزاً على مجموعة من الأفكار المسبقة الدارجة ، كان مطابقاً للعمل نفسه ، أو لنقل لحقيقته الخفية .[١]

وربما مكننا هذا التعريف من أن نحدد مفهومات أساسية لفكرة البنائية نلخصها فيما يلى :

**أولا** : إن البناء من صنع المحلل أو الدارس لظاهرة ما أو لعمل ما . وليس هذا البناء سوى الكشف عن العلاقات المتشابكة بين عناصر العمل بحيث يصبح بناء المحلل أو الدارس هو بناء العمل نفسه .

**ثانيا** : إن البنائية لا تبحث عن المحتوى أو الشكل ، أو عن المحتوى فى إطار الشكل ، بل تبحث عن الحقيقة التى تختفى وراء الظاهر من خلال العمل نفسه وليس من خلال أى شىء خارج عنه .

**ثالثا** : إنها تعنى بتوجيه العناصر نحو كلية العمل أو نظامه . وليس نظام العمل أو الشىء سوى حقيقته .

**- ٢ -** على أن هذا التعريف يدور حول البنائية كمنهج ، ولكنه لا يفسر لنا من أين توصل الباحثون البنائيون لفكرة البناء . **وإذا كان البناء عملية ذهنية ، فهل له وجود خارجى ؟ أو له على الأقل شكل محدد فى ذهن الإنسان ؟**

يقول **جولدمان** فى تفسير مصدر هذا البناء إن الإنسان له وعى محدود ، وهذا الوعى المحدود يستوعب آلاف

المواقف الحسية فى نطاق عدد محدود من التصنيفات التى تتجمع فى مسارات محددة من الوعى ؛ أى أن العقل الإنسانى ، بوعيه المحدود ، يكون مضطراً لأن يخلق أبنية بوصفها نماذج للسلوك ، يحتفظ بها مدة طويلة لكى يحل بها مجموعة من المشكلات المتماثلة . ففى كل مرة يواجه الإنسان فيها موقفا من المواقف ، يسترجع هذا البناء لكى يصل عن طريقه إلى حل . والحل الذى يصل إليه ليس هو الحل المثالى ، بل إن الإنسان يهرب من إمكانية الوصول إلى الحل المثالى ، على حد تعبير **جولدمان**[٢] .

فهل يعنى هذا أنه ليس هناك بناء ثابت مركزه فى عقل الإنسان أو خارجه ؟ هنا يؤكد **جولدمان** أن الأبنية الذهنية تتغير مع تغير المواقف والأحداث لكى تتكيف مع الموقف الجديد ؛ بمعنى أنه ليس هناك دوام للأبنية إلا فى أخص خصائصها الشكلية . إنما يتحدد البناء فى جوهره بضرورة تحقيق وظيفة فى مناسبة بعينها . وتتجمع الأبنية الصغيرة فى النهاية لتكون بناء أكبر ، يكتشفه العالم البنائى المتمرس .

**هذه الفكرة ، فكرة عدم وجود البناء المركزى ، يوضحها «ديريدا» أكثر من ذلك فى مناقشة له حول فكرة المركز . فهو يقارن مرة أخرى بين البناء الإنشائى وبناء الفكر الإنسانى ، فيرى أن البناء الإنشائى لابد له من مركز أو محور ثابت جامد يمسك بكل ما حوله ، وإلا تخلخل البناء وانهار . ولكن البناء فى تعريف العلوم الإنسانية لا يمثل مركزاً ثابتا ومحدداً ، ومن ثم فإن البنائية تبحث عن بناء ليس له مركز . إن البناء وظيفة ، وهو لعبة حرة وفق نظام محدد . ولو كان هناك مركز للبناء ، أو كان هذا المركز البنائى معروفاً أو محدد الهوية من قبل ، لما كانت هناك تلك الرغبة فى التعبير الإنسانى منذ أن خلق الإنسان على وجه الأرض ، ولما كانت هذه الكثرة الهائلة من أنماط السلوك البشرى . ولكن لما كان المركز البنائى غائبا ، فقد اتخذت اللعبة التى تمثل الفكر الإنسانى أشكالا متنوعة لا حصر لها ، بحيث يمكننا أن نقول إنه فى غياب المركز كثر التعبير** . ولعل غياب المركز البنائى الذى يمكن أن نطلق عليه اصطلاح الحقيقة ، هو السبب فى اجتهاد الفلاسفة فى تحديد هذا المركز ، ومن ثم فى اختلاف نظراتهم الفلسفية . **فنيتشه** ـ مثلا ـ لم ير الحقيقة فى الوجود الحسى ، بل رآها فى الوجود الميتافيزيقى ؛ وفرويد رآها فى داخل النفس الإنسانية ؛ وحطم هيدجر فكرة الميتافيزيقا وأكد أن الحقيقة فى الوجود . وكل هذا السعى وراء اكتشاف مركز البناء يدعم فكرة البنائية فى أن البناء نظام له وظيفة وليس له مركز . وكل واحد من هؤلاء الفلاسفة وغيرهم قد اكتشف بناء ولكنه لم يكتشف مركزاً للأبنية جميعاً[٣] .

**ـ ٣ ـ ولكن إذا سلمنا بأنه ليس هناك مركز محدد للأبنية ، فإننا نتساءل : أليس هناك تشابه بين الأبنية ؟ وبتعبير آخر ، إذا كان العقل البشرى يحل مشاكله من خلال بناء ما ، وإذا كانت هذه هى صفة العقل البشرى منذ الأزل . فهل هناك تشابه بين طرق تفكير العقل البشرى**

**فى استيعابه لمشكلاته ، وفى الوصول إلى طريقة لحلها ؟ هنا يتحتم علينا أن نعود إلى الأنثروبولوجية البنائية لكى نستكمل أبعاد مفهوم البناء . وإذا ذكرت الأنثروبولوجية البنائية ، ذكر «ليفى شتراوس» ، الذى لا يعد رائد الأنثروبولوجية البنائية فحسب ، بل رائد البنائيين بصفة عامة .**

ويهتم علم الأنثروبولوجيا أو علم الإنسان أولا بمعرفة الإنسان الأولى ، أو لنقل الإنسان الحقيقى غير المزيف . ومعرفة الإنسان الأولى تعنى دراسة فكره وسلوكه اللذين يتضحان من خلال أشكال التعبير اللغوى ومن خلال أنماط السلوك التى تكيف العلاقات الاجتماعية . وحيث إن أنماط التعبير ، لغوية كانت أم سلوكية ، مصدرها العقل البشرى ، فلابد أن يجمعها أساس واحد من التفكير . فإذا استطاع الباحث الأنثروبولوجى أن يلم بأنماط السلوك وأشكال التعبير ، فإن مهمته بعد ذلك هى الربط بين بعضها وبعض وفق نظام تحليلى حدده ليفى شتراوس ، كما سنشير إلى ذلك وشيكا ، بهدف الوصول إلى منطق الفكر أو نظام العقل . ولا يخص هذا المنطق والنظام العقل البدائى وحده ، بل يخص العقل البشرى بعامة . ذلك أن العقل البشرى الذى هو فى الأصل مادة لم تتغير من حيث تكوينها ، يستقبل الإشارات من العالم الخارجى ويترجمها وفق نظام أساسى واحد . ومن هنا نصل إلى الفكرة الأساسية الأولى فى الأنثروبولوجيا البنائية ، وهى وحدة بناء البشرى .

**ويسير الجدل حول هذا المفهوم على النحو التالى :**

إن ما نعرفه عن العالم الخارجى إنما ندركه من خلال حواسنا . ونحن نخلع على الظواهر التى ندركها خواصها وفقا للطريقة التى تعمل بها حواسنا ، وعلى نحو ما يكون العقل مهيأ لأن ينظم المنبهات التى تغذيه ويترجمها . ومن أهم خواص العملية التنظيمية للعقل أنه يقطع استمرارية المكان والزمان التى نعيش فيها إلى وحدات بحيث نكون مهيئين لأن نفكر فى المجال الذى نعيش فيه على أساس أنه يحتوى على أعداد كبيرة من الأشياء المنفصلة التى تنتمى إلى صنوف من المسميات ، كما نفكر فى الزمان على أساس أنه يحتوى على أحداث منفصلة وليست متتابعة . ويتساوق مع هذا النظام أننا نصنع حضاراتنا مجزأة فى عناصر ، ومنظمة فى الوقت نفسه فى نظام كلى ، وذلك على نحو ما نستقبل نتاج الطبيعة مجزءاً ومنظماً .

وهنا نسوق مثالا يستدل به البنائيون لتأكيد أو توضيح هذه الطريقة التى يعمل بها العقل البشرى ، وهو أننا نرى فى حياتنا الألوان المختلفة موزعة بين الأخضر والأصفر والأحمر والأبيض والأسود .. ويستقبل الإنسان هذه الألوان على نحو منفصل . ولكنها تترجم داخل العقل البشرى بوصفها إشارات لمعان لا تتأتى إلا من خلال خلق العلاقات بين هذه الألوان ، ثم يعود فيصنع من هذه المعانى شكلا أو أشكالاً لحضارته . فإذا بالأبيض يتخذ مفهوما اجتماعيا غير الأسود ، وإذا بالأحمر يتخذ مفهوماً معارضاً للأخضر . وفى مرحلة حضارية أخرى يصبح اللون الأحمر علامة الوقوف فى المرور ، أى يصبح إشارة للتنبيه بالخطر فى حين يصبح الأخضر إشارة للسماح بالمرور أى بإزالة الخطر . فلما شاء الإنسان أن يبحث عن لون وسط بين الأحمر والأخضر ليكون إشارة ثالثة لها معنى آخر ، اختار الأصفر . وبهذا تصبح الألوان فى النتاج الحضارى انعكاساً لظواهر طبيعية[٤] .

على أننا نلاحظ أن هذه الألوان توجد بجانب بعضها البعض فى الحيز المكانى ، وهى فى الوقت نفسه استمرارية متصلة من ناحية علم الضوء . ولكن عقل الإنسان قطع استمرارية الزمان والمكان ، واستقبل العناصر منفصلة ، ثم عاد وجمع بينها فى شكل وحدات متعارضة ، يفصل بينها وسيط لا ينتمى إلى هذا ولا إلى ذاك . وهذا هو البناء . وكذلك نلاحظ أن اتخاذ الألوان إشارات للمرور ، ليس سوى تشكيل جديد لبناء الألوان كما حددها العقل البشرى القديم . وهذا يؤكد مفهوم ليفى شتراوس وغيره لبناء العقل البشرى القديم . فالبناء ثابت ، ولكن طريقة تشكيله ظاهريا هى التى تتغير .

**وبناء على ذلك ، فإننا عندما نقوم بدراسة العناصر البنائية للظواهر الحضارية ، فإننا نقوم فى الوقت نفسه بالكشف عن طبيعة العقل البشرى وهذا الكشف يصدق على عقل الإنسان المعاصر بقدر ما يصدق على عقل الإنسان البدائى ؛ فنتاج الحضارات مختلف كل الاختلاف على السطح ، ولا يغفل الأنثروبولوجى عن إدراك هذا الاختلاف عندما يقارن حضارة الإسكيمو بحضارة الإنجليز مثلاً ، أو عندما يقارنها بحضارة سكان استراليا الأصليين . ولكن حيث إن كل الحضارات من نتاج العقل البشرى ، فلابد أن تكون هناك فى مكان ما تحت السطح ملامح يشترك فيها الناس جميعاً . وفى هذا يقول ليفى شتراوس : «والأنثروبولوجيا البنائية (فى هذه الحالة) تقدم لى نوعاً من الرضا الذهنى ؛ فهى تربط بين تاريخ الكون من الطرف البعيد ، وتاريخى أنا من الطرف القريب ، وهى تكشف القناع عن المحركات المشتركة فى الوقت نفسه»[٥]**

وخلاصة القول عند **ليفى شتراوس** أنه من خلال مراقبتنا لكيفية إدراكنا للطبيعة ، ومن خلال ملاحظاتنا **لتصنيفات** الأشياء التى نستخدمها ، فإننا نستطيع أن نستخلص حقائق محددة عن ميكانيكية التفكير البشرى . ولكن ، إذا كان للعقل البشرى بناء ، وإذا كان بناؤه هذا ينطلق من الطبيعة ومن الكون ، **فهل للطبيعة والكون بناء ؟ وهل هذا البناء هو بعينه الذى أسقطه الإنسان على فكره ؟** يجيب **ليفى شتراوس** بأن الطبيعة تحكمها ، بدون شك ، قوانين محددة ، وهذه القوانين تعرفها العلوم الطبيعية قبل أن تعرفها العلوم الإنسانية . على أن ما التقطه الإنسان من قوانين الكون والطبيعة ، يتمثل فى تلك الظواهر التى بدت له فى شكل ثنائيات متعارضة . فهناك على المستوى الكونى الحياة والموت ، والليل والنهار ، والظلمة والنور ، وفوق وتحت . وعلى مستوى المخلوقات : الرجل والمرأة ، والإنسان والحيوان ، والحيوان والطير . وهذه الثنائيات المتعارضة والمتكاملة فى الوقت نفسه ،

وغيرها ، هى التى التقطها الإنسان وكون منها بناء فكريا لحياته الاجتماعية ، فإذا بالمحلل والمحرم يمثلان التركيبة المتعارضة المتكاملة ، التى تكيف بناء حياته على المستوى الاجتماعى والجنسى والمعيشى ، وإذا به يميز بين ما هو طبيعى وما هو حضارى . بل إن الإنسان خلع هذه التركيبة على جسمه فجعل اليد اليمنى تعارض اليسرى ، نتيجة معارضة مفهوم اليمين لليسار .

إن نماذج الفكر والسلوك الإنسانى ، كما يقول البنائيون بصفة عامة ، مؤكدين أساس بناء الفكر البشرى ، لها مظهران : مظهر شعورى ومظهر لا شعورى وكلاهما يخضع لبناء معين . ومن الخطأ أن نكتفى بمظاهر الجانب الشعورى فى دراسة بناء الفكر الإنسانى . كما أنه ليس كافيا أن نرد بعض الظواهر إلى اللا شعور . فسواء كانت مظاهر السلوك والفكر على المستوى الشعورى أو اللا شعورى ، فهى ليست سوى أشكال متنوعة من التعبير أساسها بناء كلى واحد . **ومن هنا يتمثل مفهوم التحليل البنائى على أنه إجراء لتصنيف مستويات الظواهر الاجتماعية ، وربط بعضها ببعض فى مفهومات كلية واحدة . وعندئذ ندرك العلاقات بين هذه الظواهر فى مستوياتها المختلفة من ناحية ، كما أننا ندرك العلاقات بين النتاج الشعورى وبناء اللاشعور من ناحية أخرى . فالبنائيون يؤكدون وجود ميكانيزم فى الإنسان . يتحرك بوصفه قوة بنائية . وأكثر من هذا فإن هذا الميكانيزم ، أو بالأحرى ، تلك المقدرة الموروثة مهيئة على نحو يتيح لها أن تحدد الآفاق الممكنة لطريقة تكوين الشكل الكلى أو بنائه . ومهمة التحليل الذى يعتمد على التفكيك والربط ، هو اكتشاف العلاقات بين مظهر وآخر من مظاهر الحياة الإنسانية ، أى اكتشاف بنائها .**

**ــ ٤ ــ** على أننا نود ، قبل أن نستطرد فى طريقة تطبيق ليفى شتراوس لهذه الصيغة التى رسمها للبناء العقلى ، أن نقف وقفة نتعرف فيها على الروافد التى صبت فى فكر ليفى شتراوس وكونت هذا المفهوم المتكامل عنده للبناء والبنائية . على أننا إذ نفعل هذا ، لا يهمنا فكر ليفى شتراوس فى حد ذاته ، ولكننا نود أن نكشف ، من ناحية ، عن إحساس المفكرين من قبل بوجود ما يمكن أن يسمى ببناء الفكر البشرى ، وجهدهم فى سبيل تدعيم هذا الحس ، كما أننا نود ، من ناحية أخرى ، أن نبرز مدى الاختلاف بين بنائية اليوم وتصورات هؤلاء البنائيين.

ولنبدأ بالأنثروبولوجيين أنفسهم . **فمنذ** ما يقربُ من مائة عام ، حاولت مدرسة **جيمس فريزر** ، التى تسمى بالمدرسة التطورية ، أن نثبت ، من خلال الابحاث الانثروبولوجية المقارنة ، استمرارية وجود بعض الأنماط الفكرية القديمة عند الإنسان المتحضر ، وهى تلك الأنماط التى سميت بالمخلفات Survivals ، وتتمثل فى بعض العادات والمعتقدات والتصورات . ولقد أثبت فريزر بقاء هذه المخلفات فى موسوعتيه «**الغصن الذهبى**» و«**الفولكلور فى العهد القديم**» . وهذا يعنى أن هناك اتفاقا من نوع ما بين العقول البشرية فى مستوياتها الحضارية المختلفة . وأكثر من هذا فإن فريزر قد وضح كيف أن المفهومات الأساسية لهذه المخلفات تتنكر فى أشكال حضارية جديدة لتخفى انتسابها إلى الفكر القديم . ومع هذا ، فإن فريزر لم يدّع قط أن هناك بناءً أساسيا واحداً للعقل البشرى ، بل إن تسميته لوجود التماثل بين الفكر القديم والحديث بالمخلفات ، يكشف عن مذهبه فى تطور الفكر الإنسانى بعد أن مر بمراحل حضارية تدرجت فى الرقى . فالمخلفات ما هى إلا رواسب تسربت إلى فكر الإنسان الحديث ، ولكنها لا تعنى اتفاق الفكر الإنسانى الحديث مع الفكر القديم فى بناء ما . ولهذا فقد كان فريزر يكتفى برصد ظواهر هذه المخلفات الفكرية ورصد مظاهرها المتغيرة . ومن هنا يأتى الاختلاف الحاد بين الأنثروبولوجية التطورية والأنثروبولوجية البنائية . فالأولى تكتفى برصد الظواهر . ولا تتجاوز السطح إلى الأعماق ؛ أما الثانية فإنها تبدأ من الظاهر ، ولكنها سرعان ما تتجاوز إلى الباطن ، بحثا عن النظام الخفى .

فإذا انتقلنا إلى «**دوركايم**» الذى يقال إنه أحد الذين أثّروا فى **ليفى شتراوس** ، فإننا نشير أولا إلى أن «**دوركايم**» كان معاصراً لكل من «**فرويد**» و«**دى سوسير**» ، بل إنهم كانوا جميعاً من جيل واحد . فلقد ولد «**دوركايم**» فى عام ١٨٥٨ ، و«**فرويد**» فى عام ١٨٥٦ ، و«**دى سوسير**» فى عام ١٨٥٧ . وليس غريبا أن يجمع هؤلاء فكر واحد هو فكر القرن التاسع عشر ، الذى كان ينحو إلى تفسير تعبير الإنسان وأنماط سلوكه وإبراز وظيفتها فى إطار نظام شامل . وليس غريبا كذلك أن يكون كل منهم رائد مدرسة جديدة . **ففرويد** رائد مدرسة علم النفس التحليلى ، **ودى سوسير مؤسس** علم اللغة الحديث ، وبالمثل كان **دوركايم** مؤسس علم الاجتماع الحديث . واللغة كنظام يقابلها نظام النفس الإنسانية عند **فرويد** ، كما يقابلها نظام المعايير والمعتقدات الجمعية عن **دوركايم**. ولقد تأثر **ليفى شتراوس بدوركايم** بقدر ما تأثر **بدى سوسير وفرويد** ، كما سنرى وشيكا .

فإذا بدأنا **بدوركايم** ، فإننا نجده يرفض التفسير التاريخى والسببى فى مقابل الاهتمام بدراسة نظم المعايير المتحكمة فى الأفراد ؛ وهى تلك المعايير التى تخلق إمكانيات واسعة لأنشطة مختلفة المعانى . ومعنى هذا أن **ليفى شتراوس** يتفق مع **دوركايم** فى رؤيته للنظام الاجتماعى بوصفه كتلة معقدة من الشواهد المرتبطة بالسلوك الإنسانى ، كما يتفق معه فى أن دراسة الفكر الإنسانى لا يمكن أن تتحقق من خلال دراسة العناصر المنفصلة لأنماط سلوكه وأشكال تعبيره ، بل لابد أن تتحقق من خلال الكشف عن النظام الذى يتحكم فى مظاهر هذه العناصر .[٦]

**ــ ٥ ــ** أما عن التقاء البنائية بعلم التحليل النفسى ، **فهو** يتمثل فيما سبق أن ذكرناه عن اهتمام البنائيين بصفة عامة ، وعلى رأسهم **ليفى شتراوس** ، بما سموه النشاط اللا شعورى للفكر البشرى . ومن المعروف أن **فرويد** ومدرسته يردون الأنماط السلوكية إلى التكوين النفسى الواحد للجنس

البشرى . ومن هنا جاء تقسيمهم للمستويات النفسية إلى الشعور واللاشعور .

واللاشعور ، من وجهة نظر علم النفس التحليلى ، هو تلك المنطقة التى تكبت فيها الرغبات التى لا يرضى عنها الشعور ، ولهذا فان أصحاب هذا العلم يحاولون سبرغور منطقة اللاشعور بقصد الكشف عن الحقيقة الرابضة فيه ، التى تطفو أحيانا على السطح فى شكل ظواهر سلوكية على نحو ما . وهذا يعنى أن علم النفس التحليلى ، شأنه شأن البنائية ، يبدأ من الظاهر ليدخل إلى الباطن ، وأنه يبحث عن النظام وراء الظواهر المتفرقة ، وهذا ما يقرُّ به البنائيون أنفسهم ، ولكنهم بعد ذلك يؤكدون أن هناك اختلافاً جوهريا بين علم النفس التحليلى والبنائية . فإذا كانت البنائية تتفق مع علم النفس التحليلى فى أنها ترى فى سلوك الإنسان معنى أعمق من المظهر السطحى ، وإذا كانت تتفق معه فى أن البناء أو النظام الذى يبحث عنه يقع فى مناطق غائرة من تكوين الإنسان الخفى ، فإن وجه الاختلاف يتمثل فى أن النظام أو البناء الذى تبحث عنه البنائية يقع فى عمق التاريخ البشرى ، وفى عمق التكوين الكونى ، فى حين أن النظام الذى يبحث عنه علم النفس التحليلى يقع فى اللاشعور الذى يشكل محتواه فى النهاية حياة الفرد الفردية .

ولهذا فإن البنائية لا تميز بين حالتى الشعور واللاشعور فحسب كما يفعل علماء النفس ، ولكنها تضيف إلى ذلك مصطلح Non-conscious وهو اصطلاح يصعب ترجمته إلى العربية ، اللهم إلا إذا تجاوزنا وترجمناه بحالة خارج الشعور . ويضرب البنائيون لذلك مثالاً ، على سبيل تقريب مفهوم هذا الاصطلاح إلى ذهن القارىء ، بعملية المشى . فالمشى ليس فعلا لا شعوريا ، كما أنه ليس فعلا شعوريا كاملاً ؛ بمعنى أننى عندما أمشى لا أكون على وعى بحركة المشى وكيف أقوم به ، ولكننا فى الوقت نفسه لا نستطيع أن ندعى أن المشى حركة لا شعورية . وأهمية تحديد هذا المستوى من الشعور بالنسبة للبنائيين ، هو أن كثيرا من أفعال الفرد فى حركة الحياة الاجتماعية يتم على هذا المستوى . فقد يمارس الفرد سلوكا تمارسه الجماعة ، ولكنه لا يتساءل عن مصدر هذه الممارسة ودوافعها . وأكثر من هذا فإن أغلب أفعاله وسلوكه على المستوى الشعورى لا يكون إلا على المستوى الجمعى . أى أنه لا يفعل الفعل منفردا ولكن من خلال الجماعة . وهنا نصل إلى اصطلاح آخر استحدثه البنائيون وهو اصطلاح Intrasubjective فنحن هنا إزاء الذات ، ولكنها الذات المتداخلة مع الجماعة ، فذاتيتها لا تكون إلا من خلال الجماعة . وهذا الاصطلاح مهم للغاية بالنسبة للبنائيين ، لأنه يمهد لفكرة البناء .

على أنه لا يفترض أن سلوك الفرد لا يكون بالضرورة إلا على هذا المستوى الجمعى . ففى كثير من الأحيان يعلو صوت الفرد بحيث لا يشعر أنه يسلك من خلال الجماعة ، بل يقف على بعد منها . وهذا السلوك الفردى لا يمارى فيه أحد . ومع ذلك فإن وقوف الفرد على بعد من الجماعة لا يعنى انفصاله عنها ، بل يعنى أنه يتخذ منها موضوعاً يتأمله . وهنا نأتى إلى الاصطلاح الثالث وهوInter subjective الذى يعنى أن الفرد يعيش بين الجماعة لا من خلالها . حقا إن الذات فى هذه الحالة تكون مميزة ، ولكنها لم تكن تميز على هذا النحو إلا لكونها ذاتا تعيش وسط جماعة . وهذا يعنى أن هناك نمطين من الذات ، الذات التى تتكون من عدة ذوات ، والذات التى يكون الغير موضوعاً لها[٨] .

**وخلاصة القول ، إن الذات التى تبحث عنها البنائية ليست هى الذات التى يبحث عنها علم التحليل النفسى . إن الذات التى تبحث عنها البنائية ذات اجتماعية ، وهى ذات قديمة وحديثة . ولا يمكن أن تعيش هذه الذات إلا مع الجماعة أو من خلال الجماعة . أما إذا كانت الذات حالة خاصة ، فربما تركها البنائيون لتكون موضوعاً لدراسة تحليلية نفسية .**

**ـ ٦ ـ** ويبقى علينا بعد ذلك أن نشير إلى ما أفاده ليفى شتراوس من **دى سوسير** الذى يعد رائد علم اللغة الحديث . والواقع أن إفادة شتراوس من علماء اللغة المحدثين ، وعلى رأسهم **دى سوسير و ياكبسون** ، كانت إفادة مباشرة ، فما توصل إليه هؤلاء من نظم لغوية ، اتخذه **شتراوس** أساساً للتحليل . ولقد صرح شتراوس بما كان لعلماء اللغة هؤلاء من فضل على الأنثروبولوجية البنائية .

ويبدأ دى **سوسير** نظريته بالتمييز بين اللغة كنظام Langue ، واللغة كاستعمال ، كلاماً كانت أم كتابة Parole . لقد رأى أنه إذا كان لعلم اللغة أن يُعنى بكل حقيقة تمتُّ للغة بسبب ، فإن الأمر يصبح تشويشاً بالغا . ولكى نتجنب هذا ، لابد من عزل اللغة ودراستها بوصفها نظاماً اجتماعيا ، بل بالأحرى مجموعة من الحقائق . وأن هذه الحقائق ليست سوى أوضاع الشئون الجارية التى يرتبط بعضها ببعض فى وحدة من المعانى والأفكار التى لا تتمثل إلا فى ذهن الإنسان ، والتى يعبر عنها باللغة ، فإن اللغة إذن ليست سوى نظام إشارى (سيميولوجى) ، وهو الاصطلاح الذى استخدمه **دى سوسير** متنبئاً بمستقبل هذا العلم ، علم الإشارة ، الذى أصبح مستقلا حقا فيما بعد . واللغة بوصفها نظاما إشاريا ليست سوى جزء من علم الإشارة العام الذى يمكن أن يدرس الأنظمة المختلفة . وإذا كان لنا أن ندرس نظام اللغة وحقيقتها ، كما يقول **دى سوسير** ، فعلينا أن ننظر إليها فى علاقاتها بالأنظمة الإشارية الأخرى . كما أننا نستطيع أن نلقى أضواء جديدة على الطقوس والعادات والسلوك الاجتماعى إذا اعتبرناها نماذج لغوية .

أما الأساس الثانى فى نظرية **دى سوسير** ، فهو ما سماه بالإشارة اللغوية . ويتلخص شرح **دى سوسير** لهذا المفهوم فى أن المسميات اللغوية ليست سوى مفاهيم ترتبط بذهن الناطق بها . فالمسمى Sign إذن ، هو تركيبة من صورة صوتية Signifier وفكرة Signified. والعلاقة بين الصورة الصوتية والفكرة علاقة تعسفية ، بمعنى أنه لا علاقة لمفهوم الشجرة بصوت الكلمة ، بدليل اختلاف صوت هذا الشىء بين لغة وأخرى . فلكى ندرس اللغة إذن لابد أن ندرس وظيفة الكلمة بأبعادها الثلاثة : بوصفها مسمى ، وبوصفها صورة صوتية ، وبوصفها معنى .

وتقابل هذه الاصطلاحات فى اللغة المنطوقة أو المكتوبة : الأصوات والمعانى والشواهد أو الدلالات .

والأساس الثالث فى نظرية **دى سوسير** هو العلاقات اللغوية ؛ فحيث إنه لا علاقة بين صوت الكلمة ومفهومها ، لأن المفهوم لا يتحدد إلا فى ذهن الإنسان ، فإن دراسة الكلمات فى حد ذاتها لا يمثل بناء اللغة ، بل إن بناء اللغة أو نظامها لا يتمثل إلا فى العلاقات بين الكلمات . أى فى الوحدات اللغوية . وهذه الوحدات اللغوية تقوم على أساس التسلسل التركيبى Syntagmatic ، ولكن الترابط المعنوى بينها وبين غيرها من الوحدات أيا كان موضعها Pardigmatic ، هو الذى يبرز معناها ووظيفتها . ويقوم هذا الترابط على أساس التعارض . فلكى نميز الوحدة ، لابد من أن نكتشفها فى علاقاتها مع الوحدات الأخرى المتعارضة . فإذا اجتمعت المتعارضات أمكن لكل منها أن تحل محل الأخرى فى السياق التعبيرى .

وأخيرا نأتى إلى الأساس الرابع والأخير فى نظرية **دى سوسير** ، وهو النظام الوصفى Synchronic والنظام التاريخى Diachronic . ولقد فصل **دى سوسير** بين الاصطلاحين فى دراسته ، وعنى بصفة خاصة بالنظام الوصفى للغة . ولم يفعل هذا لانكاره تاريخية اللغة ، فلكل لغة تاريخ ما فى ذلك شك ، ولكن هذا التاريخ لا يتعارض مع نظام اللغة . ولهذا فقد فضل أن يفصل بين العمليتين للتركيز على دراسة اللغة بوصفها نظاماً فى حالتها الراهنة ؛ لأن قانون التوازن الذى يربط الكلمات بعضها ببعض ، والوحدات بعضها ببعض ، ينفصل عن قانون التطور .[9]

ثم كان لنظرية «**ياكبسون**» فى الأصوات اللغوية تأثير آخر فى بنائية **ليفى شتراوس** . ويعد **رومان ياكبسون** أحد أقطاب مدرسة براج اللغوية ، كما أنه كان زميلاً **لشتراوس** ومحاضراً معه فى نيويورك . وقد اشتركا معاً فى دراسة بعض الأعمال الأدبية . وتتلخص نظرية ياكبسون الصوتية فى الثنائيات المتعارضة بين حروف العلة (الألف والواو والياء) والحروف الصامتة الأساسية (الكاف والباء والتاء) . ويبدأ الطفل ، كمرحلة أولى من مراحل التعبير اللغوى ، بالمقابلة بين هاتين المجموعتين من الأصوات ، محدثا صوتا يتفاوت بين القتامة والحدة ، وبين الانتشار والاكتناز[10] .

على أنه لا يحق لنا أن نترك اللغويين الذين تركوا أثرا كبيرا فى البنائيين ، دون أن نشير إلى العالم اللغوى «**تشومسكى**» وما أحدثه من أثر فى تطور المنهج البنائى . فلقد وضع **تشومسكى** البناء اللغوى ضمن الأبنية العامة التى تستمد وحدتها المكتملة لا من القوانين البنائية الثابتة ، كما هو الحال عند شتراوس ، بل من قوانين التحول المرتبط بالتغير الاجتماعى الجذرى ، وهذا الاكتمال لا يرجع إلى النظام العام للغة فحسب ، بل يرجع إلى التنظيم الذاتى لها . وقد ترك هذا التحول فى دراسة اللغة أثره لا فى البنائية اللغوية وحدها ، بل فى نظرية البنائية بصفة عامة . فقد وضعت البنائية المتطورة مفاهيم أساسية للبناء هى : التكامل والتحول والتنظيم الذاتى . ويتكامل البناء اللغوى ، من وجهة نظر **تشومسكى** ، على مستويين ، مستوى المعايير المجردة للغة ، ومستوى الفرد الذى يتعامل مع اللغة فى شكل تعبير خلاق . ومعنى هذا أن **تشومسكى** بحث فى الشىء الثابت المتغير . فالقواعد اللغوية يرجع جذورها إلى العقل الداخلى وإلى المنطق ، وهذا يشير إلى اللغة بوصفها نظاما اجتماعيا كما قال دى سوسير . ولكن هذا النظام يمكن الفرد من أن يؤديه بوسائل مختلفة . وفى هذه الحالة يكون للمشاعر لغة خاصة بها . وقد أتاح **تشومسكى** بذلك الفرصة لإعادة الثقة فى استخدام علم النفس فى المجالات الإنسانية المختلفة .. على المستوى الفردى والجماعى . ولهذا نشأ إثر ذلك ما يسمى بعلم النفس اللغوى .

**ـ ٧ ـ** ونعود مرة أخرى إلى البنائيين الأنثروبولوجيين ، إلى **ليفى شتراوس** ، لنرى إلى أى حد أفاد فى تطبيقاته من البنائيين اللغويين ، ثم نرى فيما بعد إلى أى حد أفاد النقد الأدبى منه ومن اللغويين معا .

عندما يتحدث **ليفى شتراوس** ومن تبعه من البنائيين عن منهجهم وهدف هذا المنهج ، فإننا نحس أنهم ينقلون كلام **دى سوسير** عن نظام اللغة واصطلاحاته مباشرة إلى المجال الأنثروبولوجى والاجتماعى . أما عندما ينطلق **ليفى شتراوس** إلى مجال التطبيق ، فهو ينفرد ولاشك بخصائصه التى دفعت الكثيرين إلى أن يقفوا على بعد منها ، بعد دراستها دراسة جديدة ، وأن يتساءلوا عما إذا كانت النتائج التى توصل إليها حقيقة أم هى مجرد لعبة ، وعن جدوى هذه التحليلات المستفيضة الشاملة .

**فليفى شتراوس** يتحدث عن الوحدة (سلوكاً كانت أم نظاما اجتماعيا أم وحدة لغوية) . التى تعد فى حد ذاتها نظاماً مغلقاً ومتجانسا من الإشارات . ثم تتجانس الوحدات من حيث إن كل إشارة أو مصطلح يكون موضوعاً لإشارة أخرى . ولا يتكشف مغزى هذه الإشارات أو الاصطلاحات إلا عندما تتحد داخل نظام كلى . وهذا الكلام يتفق مع فكرة نظام اللغة عند **دى سوسير** .

وهو يتحدث عن البناء الذى يختفى وراء العمليات العامة ، وكل منها يعارض الآخر . فبينما يتميز البناء بالمحافظة والسكون والتبلور ، تتميز العمليات بفوضويتها واعتمادها على المصادفة . ولكن عندما تخضع هذه العمليات للتحليل البنائى ، فإنها تكشف عن النظام الذى يختفى وراءها .

وهو يتحدث عن استقلال البناء عن تيار الزمن ؛ فكل بناء يحل محله آخر ، وقد يحدث فى البناء تحويلات عن طريق العمليات التبادلية والتعويضية ، ولكنه يظل ثابتا فى أساسه ، سواء نظر إليه فى اتجاه أفقى عبر التاريخ أو رأسى من خلال التكوينات الحضارية . وهذا يذكرنا بفصل دى سوسير نظام اللغة عن تطورها التاريخى ، كما يذكرنا بتمييزه بين التحليل الأفقى والتحليل البراديجماتى .

وهو يتحدث عما يمكن أن نسميه بالقانون المغناطيسى الذى يربط بين الوحدات ، ابتداء من أصغر الوحدات حتى أكبرها ، لأن كلا منها يمثل بناء صغيرا فى حد ذاته ، ثم تتجمع الأبنية الصغيرة لتكشف الحقيقة عن جوهر البناء الكلى . ولهذا فإن ما يصدق على الاصوات اللغوية يصدق على الجملة وعلى العمل الأدبى كله . وما يصدق بالنسبة للتشكيل الأدبى المتكامل يصدق ، من ناحية البناء ، على نظام الطعام ، وأسلوب اللباس ، والأنظمة الاقتصادية ، ونظام العلاقات الاجتماعية .. إلى غير ذلك .

هذه النظرات وغيرها تشير بوضوح إلى تأثر **ليفى شتراوس** بآراء **دى سوسير** ، سواء فيما يختص بتأكيده نظام اللغة ، أو فيما يختص بالأسس التى وضعها لهذا النظام .

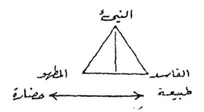
فإذا انتقلنا بعد ذلك إلى المجال التطبيقى عند **ليفى شتراوس** ، فإننا نبدأ بالإشارة إلى تلك الوحدة الثنائية المتعارضة التى شغلت **ليفى شتراوس** وسيطرت على جميع أبحاثه وتحليلاته ، ونعنى بذلك المقابلة بين ما سماه الطبيعة والحضارة .

فمن المسلم به أن الإنسان انتقل من المرحلة الطبيعية إلى المرحلة الحضارية بمجرد أن بدأ يدرك تميزه عن الحيوان . على أن الانتقال من المرحلة الطبيعية إلى المرحلة الحضارية لم يتم دفعة واحدة ، بل تم على دفعات . وهذا التغيير الذى كان يحدث كل مرة ، كان يتم بدافع من بناء محدد لفكر الإنسان ، وهو معارضة ما هو كائن بما يمكن أن يكون . فاذا وصل إلى حل . فإن هذا الحل يحمل فى ثناياه وسطاً بين ما كان طبيعيا وما أصبح حضاريا . وما يلبث هذا الحل الذى توصل إليه أن يمثل مشكلة أخرى تمثل متعارضين آخرين بينهما وسط،وهكذا .

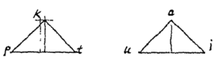
ويشير ليفى شتراوس إلى اصطلاح التابو ، أى المحرم ، بصفة خاصة . فبقاء هذا الاصطلاح ماهو إلا أثر من آثار هذا الجدل بين الطبيعى والحضارى . فمعنى المحرم أن هناك ما يعارضه وهو المحلل . ووجود المحرم إلى جانب المحلل يعنى أن الإنسان أدرك منذ الزمن القديم ضرورة إلغاء نظام لم يكن الإنسان يفرق فيه بين المحلل والمحرم . فلما وضع التصنيف الجديد للعلاقات الجنسية المسموح بها على المستوى الاجتماعى ، ظل يحتفظ بهذا الاصطلاح ، أى التابو ، الذى يشير إلى القديم والجديد معاً ، أى الطبيعى والحضارى .

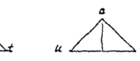
وعلى هذا النحو من البناء الفكرى ، نظم الإنسان طعامه ، أو لنقل ، نقله من مرحلة طبيعية إلى مرحلة حضارية . والمرحلة الطبيعية تعنى أنه كان يأكل النيىء وحده ، لحما كان أم نباتا . ثم عرف النار ، وهى عنصر طبيعى كذلك ، فاستغلها فى الشواء ، وفى تدخين السمك للاحتفاظ به لمدة طويلة . وإلى جانب هذا عرف الطهى عندما صنع الأوعية ، أى عندما دخل الحضارة . ثم استمرت هذه النظم فى الطعام مجتمعة . وما تزال مجتمعة حتى اليوم . وهى تشير إلى الطبيعة و الحضارة . فالنيئ يمثل الطبيعة ، وبالمثل المشوى والمدخن ، إذا لم يستعمل فى صنعها وسيلة حضارية . ويظل المطهو بعد ذلك إشارة للحضارة . ولكن هذا الشئ الذى يحمل معنى الحضارة يحمل فى الوقت نفسه معنى الطبيعة ، لأنه ، نتيجة لاحتفاظه ، بنسبة كبيرة من الماء ، يقبل التلف بسرعة ، شأنه فى هذا شأن المأكولات الطبيعية التى تتلف بسرعة لاحتفاظها بالماء .

ومثلث ليفى شتراوس فى الأطعمة مشهور ، وهو يرسمه على النحو التالى :




ويقال إن **ليفى شتراوس** استعار هذا المثلث فى الأطعمة من مثلث ياكبسون فى الأصوات اللغوية الذى سبق شرحه ، والذى رسمه كذلك على النحو التالى :



ثم يمضى **ليفى شتراوس** فى جدله حول الأطعمة فى نطاق مفهوم الطبيعة والحضارة ، فيبين أن الإنسان المتحضر قلب المفهوم الأساسى لهذه الأطعمة ، فإذا باللحم المشوى والمدخن يمثلان طعاماً أرقى من المطهو (أى المسلوق ) على الرغم من أن المشوى والمدخن يمثلان مرحلة طبيعية ، والمطهو يمثل مرحلة حضارية . كما سبق أن ذكرنا . وإن دلّ هذا على شىء ، من وجهة نظره ، فإنما يدل على أن بقاء العنصر الطبيعى ، فى شكل ما ، يمثل الوساطة بين الطبيعة والحضارة .

ويظل ليفى شتراوس ينقب فى كل جوانب الحياة الإنسانيه بقصد الوصول إلى مزيد من الكشف عن بناء فكر الإنسان من خلال طريقة تعامله مع الأشياء ، فإذا به يكتشف أن الدخان (التبغ ) وعسل النحل اللذين هما من نتاج الطبيعة ، قد حولها الإنسان من الطبيعة إلى الحضارة عندما استخدم النار فى تدخين التبغ فحوله إلى ما يشبه الغذاء . وكذلك عندما استخدم النار فى طرد النحل من حول العسل،ثم استطاع جنيه ونقله من وضعه فى الطبيعة إلى غذاء فى جسمه .

وهكذا نرى كيف يتحرك ليفى شتراوس فى مستويات اجتماعيه مختلفة ، **ليبين كيف يحل الإنسان مشاكله من خلال بناء فكرى ثابت** . وهذا البناء يستخدمه فى أشكال مختلفة ، حسبما يتفق وطبيعة الموضوع

ونوعيته . المهم أن نظم الحياة المختلفة تتجمع بوصفها نظما إشارية لتكشف عن البناء الفكرى . ولهذا فقد تكلم البنائيون بإسهاب عن الإشارات غير اللغوية ، وذلك جريا وراء فكرة الإشارات اللغوية عند دى سوسير .

وقد استطاع «رولان بارت» الذى جمع فى أبحاثه نقاش البنائية بأسره على مع شىء من الوضوح النسبى ، استطاع أن يوضح فكرة الإشارات غير اللغوية من خلال جداول وضعها لنظم الأكل واللبس ، مستخدما فى ذلك اصطلاحى دى سوسير الرأسى paradigmatic والأفقى Syntagmatic . فمجموعة الملابس التى يصطلح ن لبسها مجتمعة من الرأس حتى القدم ، تشير إلى المناسبة أو الزمن الذى ترتدى فيه ، فى الحزن أو فى الفرح ، فى الصباح أو فى المساء . وهى فى هذا تمثل اللغة من حيث هى تركيب متسلسل . أما قطع الملابس التى لا يمكن أن تلبس فى وقت واحد على جزء واحد من الجسم ، وإنما تلبس بالتبادل ، فهى تساوى اللغة من حيث كونها وحدات متغيرة تخضع لمسمى واحد ، مثل الأسماء والأفعال ، أى أنها تساوى اللغة فى نطاقها الرأسى . وبالمثل فإن الأطباق المتتالية التى تقدم فى وجبة واحدة تمثل الجملة ، كما أن الأطباق المختلفة التى يختار واحد منها حسب الوجبة فهى تمثل نظام اللغة من حيث كونها وحدات أساسية تتغير وتتبدل .[٥]

## -٨-

على أننا لا نستطيع أن ندعى أننا عرضنا فكر شتراوس وغيره من البنائيين كاملا من خلال هذا العرض السريع ؛ فلقد كتب ليفى شتراوس وحده مؤلفات ضخمة ، ومقالات مسهبة ، مزج فيها بين النظرية والتطبيق ، كما وضع فيها الأسطورة إلى جانب السلوك الإنسانى ، ووضعهما كليهما إلى جانب نظم الحياة المختلفة ، مستغلا تلك المادة العريضة فى بلورة بناء فكر الإنسان . على أنه لا يدعى أن هذا البناء هو هدف فى حد ذاته ، بل هو مجرد أسلوب ذهنى لتنظيم الحياة والوصول بها من حالة اللا توازن الذى يشعر به الإنسان فى فترة من الفترات إلى حالة التوازن . وكلما عادت حالة اللا توازن ، عاد العقل ليعمل بناءه فى إعادة خلق التوازن .

ويمثل تحليل شتراوس للأسطورة ، أو بالأحرى الأساطير ، يمثل جهداً آخر مكملاً لفكرة البناء الذهنى . ويرجع اهتمام شتراوس بتحليل الأسطورة التى ألف فيها كتابا من ثلاثة أجزاء ضخمة تحت عنوان «منطق الأسطورة Mythologica» ، إلى أن الأسطورة تجمع كل خصائص الفكر الإنسانى . فالأسطورة لا تتعامل مع الحقائق إلا من خلال الرمز الإشارى ، وهى تجمع بين كل خصائص الفكر الإنسانى . وهى تجمع العناصر المتفرقة ، ثم هى قادرة على تكوين العلاقات بين العناصر المختلفة . ولهذا فقد حدد ليفى شتراوس هدفه من تحليل الأسطورة بقوله : «إننى لا أدعى أننى أبين (من خلال تحليل الأسطورة) كيف يفكر الإنسان من خلال الأسطورة ، ولكننى أسعى لأن أبين كيف تفكر الأسطورة فى عقل الإنسان دون أن يكون واعيا بالحقائق»[١١] . ولهذا فقد شبه شتراوس عملية الأسطورة بعمل الـBricolage ، وهو اصطلاح فرنسى يعنى ذلك الشخص يستطيع أن يصنع شكلا أو أشكالا متكاملة من عناصر مفتتة متفرقة مختلفة .

والآن ، كيف يحلل ليفى شتراوس الأسطورة ؟ إنه يحللها وفقا للتحليل الموسيقى ووفقاً للتحليل اللغوى . فالموسيقى ، ومثلها اللغة ، تتكون على نحو بناء الأسطورة ، من عناصر أفقية وعناصر رأسية . فالعناصر الأفقية فى الموسيقى هى الميلودى ، والعناصر الرأسية هى الهارمونى ، وكلاهما يكون النغم الموسيقى المتكامل . واللغة أفقية ، أى تركيبية ، عندما ترص الكلمات بجانب بعضها البعض . وهى فى الوقت نفسه رأسية ، متمثلة فى وحدات وفى تشكيلات هذه الوحدات ذات العلاقات المتعارضة أو المتوافقة أيا كان مكانها من التعبير .

وتحليل شتراوس لأسطورة أوديب مشهور . ومع ذلك فنحن نسوقه للقارىء باختصار لكى تتضح فكرة البناء كاملة عند شتراوس . وتتلخص أحداث نص أسطورة أوديب الذى اختاره شتراوس من هذه الأحداث المتسلسلة التالية :

١ ـ كادموس يبحث عن أخته أوروبا التى اغتصبها زيوس .

٢ ـ كادموس يقابل التنين ويقتله .

٣ ـ يولد من أسنان التنين المخلوعة الأخوة الاسبرطيون ويقتل بعضهم بعضا .

٤ ـ أوديب يقتل أباه لايوس الذى يعد أحد خلفاء كادموس فى الحكم على طيبة .

٥ ـ أوديب يقتل أبا الهول (أو أن أبا الهول ينتحر بعد أن حل أوديب لغزه) .

٦ ـ أوديب يتزوج أمه بعد أن يعتلى عرش طيبة خلفا لأبيه لايوس .

٧ ـ إيتوكليس يقتل أخاه بولينيكس ، وهما ابنا أوديب من أمه جوكاستا .

٨ ـ أنتيجون تدفن أخاها بولينيكس ، على الرغم من أن هذا كان محرما عليها ، وعلى الرغم من تحذير خالها كريون لها .



| (١) | (٢) | (٣) | (٤) |
|---|---|---|---|
| ١ ـ كادموس يبحث عن أخته | | | لابداكوس (والد لايوس) معناه الأعرج . |
| ٢ ـ | | كادموس يقتل التنين | لايوس (والد أوديب) يعنى مشلول اليمين |
| ٣ ـ | الأخوة الاسبرطيون يقتل بعضهم بعضها | | أوديب (يعنى صاحب القدم المتورمة) |
| ٤ ـ | أوديب يقتل أباه | | |
| ٥ ـ | | أوديب يقتل أبا الهول | |
| ٦ ـ أوديب يتزوج أمه | | | |
| ٧ ـ | إيتوكليس يقتل أخاه | | |
| ٨ ـ أنتيجون تدفن أخاها | | | |

هذه الأحداث يرتبها ليفي‌شتراوس فى نظام أفقي ورأسى ، بحيث يقدم النظام الأفقي أحداث الأسطورة متسلسلة تسلسلاً زمنيا ، فى حين تقدم النظام الرأسى بناء الأسطورة . وبذلك يكون التحليل على النحو التالى :

وإلى هنا يقف **شتراوس** فى نص الأسطورة ، التى تعد وحدة من مجموعة من الأساطير السابقة واللاحقة لها . وكل أسطورة تعد وحدة فى حد ذاتها ، ولكن الأساطير جميعا تتجانس فى تحليلها ، وتعد تشكيلات لبناء واحد . ولا محل الآن لذكر هذه المجموعة الكبيرة من الأساطير السابقة واللاحقة لهذا النص . ولكننا نحيل القارئ إلى قراءتها كاملة فى كتاب **شتراوس** عن منطق الاسطورة السابق ذكره ، أو فى كتاب «لينتش» عن **ليفى شتراوس** .

وعلى كل ، فنحن هنا بإزاء أربعة أعمدة . وتمثل الأعمدة الثلاثة الأولى أحداث الأسطورة إذا ما قرئت فى نظامها الأفقى متسلسلة حسب أرقام الأحداث . ولكن كل عمود يحمل فى حد ذاته مجموعة من الأحداث المتناسقة حول معنى واحد وإن اختلفت تشكيلاتها . فالعمود الأول يمثل المبالغة فى قرابة الدم Overrating of blood relations أما العمود الثانى فيمثل الاستهانة بقرابة الدم (Underrating of blood relations) والعمود الثالث يقول إن الإنسان تغلب على الوحش المهول فقتله أو تسبب فى قتله . أما العمود الرابع فهو لا يقول شيئا أكثر من تفسير معنى الأسماء ، وهى كلها تشترك فى ان هذه الشخوص لا تستطيع ، بسبب إصابة ما ، السير على نحو عادى .

فإذا كانت عناصر كل عمود تقدم دلالة واحدة ، فما علاقة دلالات الأعمدة بعضها ببعض ؟ هنا يوضح ليفى شتراوس أن العلاقة بين العمودين الأول والثانى علاقة متعارضة ومكملة لبعضها بعضا فى الوقت نفسه . فالمبالغة فى تقدير القرابة يقابله المبالغة فى عدم تقديرها ، كما أن قتل الوحش يقابله عدم قدرة الإنسان على الحركة الطبيعية . ولكننا ، عند هذا الحد ، لا نستطيع أن نفهم للأسطورة معنى . ولابد إذن من العودة إلى مرجع آخر أسطورى يوضحها ، وهذا المرجع هو المعتقد . فقديما كان الإغريق يعتقدون فى الخلق الآلى للإنسان ، بمعنى أن الإنسان يخلق من ظاهرة طبيعية ، شأنه شأن أى ظاهرة طبيعية أخرى . فالأبناء قد خلقوا من أسنان التنين بعد خلعها . كما أنهم كانوا يعتقدون أن الإنسان يخرج من فجوة فى باطن الأرض يقف عليها الوحش المهول حارساً ، حتى إذا برز الإنسان من الحفرة ، أصابه الوحش إصابة لا تمكنه من السير السليم . فلما فكر الإنسان فى هذه الظاهرة على نحو جدلى ، بحيث يصل إلى حل يتنافى مع الفكر القديم ، كان يتحتم عليه أن يقتل الوحش ، أى أن يختفى التنين كسبب فى إحداث هذه الظاهرة . ولكن يظل الإنسان يحمل أمارة الوضع القديم ، أو لنقل الفكر القديم ، وهو الوسط كما سبق أن ذكرنا ، بين الطبيعة والحضارة .

على أن هذا الحل أثار مشكلة أخرى عندما تساءل الإنسان : فإذا كنت لم أخلق على هذا النحو ، فكيف خلقت إذن ؟ أو بالأحرى ، مم خلقت ؟ وتكون الإجابة عن هذا أنه خلق من إنسان . ولكن هل خلق من إنسان أم من إنسانين ؟ وهنا تعبر الأسطورة عن هذه الحيرة بتخبط أوديب الجاهل بالحقيقة ، فتجعله يقتل أباه ويتزوج أمه . فلما عرف الحقيقة بعد ذلك ، بأن الذى قتله كان أباه ، وأن التى تزوج بها كانت أمه ، كان يعنى هذا أنه عرف أنه ولد من رجل وامرأة فلما اتضحت هذه الحقيقة انتحرت الأم ، وسمل أوديب عينيه . ولعل فى هذا دلالة رمزية عميقة لهذه المفارقة ، وهى أن الإنسان عندما كان مبصراً لم يكن يرى الحقيقة ، فلما عرفها أصبح غير قادر على الإبصار ؛ وهذا يعنى أنه أصبح غير قادر على مواجهة الحقيقة ، إذ لم يستطع أن يواجه المجتمع بعد أن ارتكب الشىء المحرم . وفى هذا صراع آخر بين المحلل والمحرم ، وهى الفكرة التى شغلت شتراوس .

ولكن هل يريد شتراوس بذلك أن يقول إن العالم بأسره عرف **أساطير حكت عن هذا الموضوع بعينه ؟ ليس من الضرورى بطبيعة الحال أن تكون شعوب العالم قدعبرت عن هذا الموضوع على هذا النحو ؛ فربما شغلها هذا الموضوع أو شغلها غيره عنه . المهم أن الإنسان يدرك المتعارضات ويحلها فى أساطيره . وما يلبث هذا الحل الوسط أن يثير متعارضين آخرين فيجد حلا وسطا لهما ، وهكذا دواليك .. وبهذا تكون الأسطورة ممثلة لبناء الفكر البشرى ، لا لمحتوى الفكر البشرى . وبالإضافة إلى هذا ، فإن ما تقوله الأساطير جمعاء لا يقال بطريق**

مباشر ، **أو لا يقال إلا مغلفا بالغموض والرمز ، ومع هذا فإن ما تقوله هذه الأساطير هو الحقيقة الإنسانية بعينها .**

ولعلنا نستطيع أن نتمثل الآن ، بعد عرضنا لتحليل شتراوس للأسطورة ، كيف نظر هذا العالم الأنثروبولوجى البنائى إلى جميع الأنشطة الإنسانية ، وكيف جمعها فى وحدة واحدة ، على أساس أنها نظم إشارية تنبع من مصدر واحد هو العقل الإنسانى وكيف توصل إلى العملية الذهنية التى تنظمها .

وإذا كان تحليله لهذه الأنشطة وفقا للبناء أو النموذج الذى تصوره ، له ماله وعليه ما عليه ، فإننا نرجىء هذا الآن إلى أن نفرغ من عرض موقف البنائيين من الأعمال الأدبية على المستوى الفردى ، أى بعد أن نقدم تصوراً موجزاً ، ولعله يكون واضحا ، للنقد البنائى .

**ـ ٩ ـ** لا شك أن الاتجاه البنائى بصفة عامة ، سواء أكان ذلك فى الدراسات الأنثروبولوجية أم فى الدراسات اللغوية أم النفسية ، قد غير مسار النقد الأدبى ، وغير الرؤية العامة لطبيعة التعبير الأدبى ووظيفته الاجتماعية . ومما لا شك فيه كذلك أن تطلع النقاد ودارسى الأدب ، لم يكن سوى تعبير عن رغبة ملحة فى البحث عن أسلوب جديد لتحليل العمل الإبداعى .

وربما كان كثير من دارسى الأدب ونقاده يتعاملون ، من قبل ظهور الحركة البنائية ، مع النصوص بدافع إحساس عميق بأن العمل الأدبى وحدة متكاملة ، وأن كل عناصر التعبير فيه تتضافر حول هذه الوحدة . ونخص بالذكر كتابين ظهرا فى عام واحد . هو عام ١٩٢٩ هما ، كتاب **أندريه يولس** السويسرى تحت عنوان «**أشكال بسيطة**» ، وكتاب **فلاديمير بروب** الروسى تحت عنوان «**مورفولوجية الحكاية الخرافية**» . فكلا الكتابين تناول مادته من خلال نظرة بنائية ، أى على أساس أنها تخفى حقيقة لا يمكن أن تتكشف إلا من خلال تحديد وظيفة كل وحدة فى علاقاتها بالوحدات الأخرى .

حقا إن هذين الدارسين لم يكونا منتميين إلى مدرسة بنائية ؛ فالأول كان **محللا** للأدب الشعبى من الطراز الأول ، ولا نعرف له كتابا سوى هذا الكتاب ، والثانى كان من المدرسة الشكلية الروسية التى عارضها البنائيون وعلى رأسهم ليفى شتراوس . ولهذا فإن الكتابين لم يسلكا ، على الرغم من نظرتهما البنائية ، طريقة تحليل البنائيين ، كما لم يستخدما النماذج التحليلية التى عرفت لديهما . ولقد أدرك دارسو الأدب قيمة الكتابين مؤخرا ، فأشادوا بهما وترجموهما إلى لغات كثيرة .

**والآن ما موقف النقد البنائى من العمل الأدبى على المستوى الفردى ؟** ربما لم تصطدم البنائية بمجال من مجالات التعبير الإنسانى كما اصطدمت بالتعبير الأدبى الفردى . ذلك أن المباحث السالفة الذكر ، ونعنى بها اللغوية والنفسية والأنثروبولوجية ، لا يمارى أحد فى أن جانبا أساسيا فيها ينتمى إلى العقل الجمعى أو اللاشعور الجمعى . ولكننا الآن بإزاء أعمال تصدر عن أفراد تشملهم الحركة التاريخية التى مرت بمراحل كثيرة من تطور الفكر البشرى ؛ **فكيف يمكن إذن أن يوفق المنهج بين نظريته من إهمال التاريخ من ناحية ، وبناء الفكر البشرى من ناحية أخرى ، وبين حركة التاريخ وتغير نماذج الإبداع الأدبى ، فضلا عن فرديته ؟** .

والحق يقال إننا نستمتع فى هذا المجال بمناقشات ومحاولات لطيفة ، فضلا عن أننا نستمتع بجهود محللى الأدب فى تأكيد أن الأدب إبداع يستغل كل طاقات اللغة ، وأنه فى الوقت نفسه يرتبط كل الارتباط بروح العصر ومشاكله . أما مشكلة الفرد المبدع ، فهى ما تزال محل نقاش كبير ، ولم تحسم حتى الوقت الراهن لصالح الفرد كلية .

فإذا دافع البنائيون عن فكرتهم الأساسية فى أن مبدع العمل الفنى عقل بشرى أولا ، بصرف النظر عن كونه عقل فلان أو فلان ، وبصرف النظر عن أنه عاش فى أى عصر من العصور ، ولأنه ثانيا يتعامل مع اللغة التى تمثل نظاما فى حد ذاتها ، ولأن الكاتب المبدع ، من ناحية ثالثة ، يموت ويبقى عمله وحده ، وإذا دافعوا عن نظريتهم بأن اختلاف أشكال التعبير من فرد إلى فرد ، ومن عصر إلى عصر ، ما هو إلا تحويلات فى البناء الأساسى ، وتوليدات اجتماعية تصب فى التعبير ، متمثلين فى ذلك بالأبنية الجيولوجية التى تتكون من طبقات متراصة بعضها فوق بعض ، ومختلفة فى التكوين والأعمار ، ومع ذلك تنتمى جميعها إلى التكوين الأرضى الواحد ـ إذا دافع البنائيون عن وجهة نظرهم بهذه الحجج ، رد عليهم المتشككون بأن البنائيين نسوا ، فى زحمة هذا الجدل ، أن يبينوا على أى نحو يمكن أن يبنى النظام الفكرى من ظروفه وملابساته الخاصة ، وكيف يمكن أن يتحول الإنسان من فكر إلى آخر .

ويسلم هؤلاء المتشككون بما يطالب به البنائيون من أن تحليل العمل الأدبى أصبح يتطلب معرفة شاملة عريضة ، تشمل معرفة التراث ، وتعبير الإنسان البدائى والشعبى ، ونظم اللغة ، وربما النظم الرياضية والطبيعية ، لكى يتوصلوا حقا ، كما يريد البنائيون ، إلى طريقة صياغة المبدع لرموزه ، وطريقة صياغته لبناء فكره . ولكن كل هذا لا يعنى على الإطلاق إلغاء التاريخ وإلغاء الذاتية .

ومن هنا برز من بين البنائيين من نجده ملتزماً بأساس البنائية فى مفهوم الأدب ولكنه فى الوقت نفسه يرى ضرورة الربط بين التعبير الأدبى وحركة تطور الأنظمة الاجتماعية . فالأديب يتعامل مع لغة إشارية ، ولابد أن يجمع بين عناصر هذه اللغة من حيث الصوت والتركيب والدلالة فى انسجام كلى أساسه التسليم بأن هذه العناصر قابلة لأن يقارن بعضها ببعض عندما تتحرك فى حركة زمنية نحو النظام . فالنظام إذن لا ينبع من الخارج بل إنه ينبع من الداخل . ومهمة الناقد إذن هى أن يكشف عن الحركة الداخلية التى تحكم هذا النظام ، مستعينا بكل ما توصلت إليه الأبحاث اللغوية الحديثة من كشف عن طاقات اللغة ونظامها . فإذا توصل الناقد فى النهاية إلى إدراك النظام

الذى يحكم العمل الفنى ، برز المغزى ، ولا نقول المعنى ، من تلقاء ذاته . ولا يعد هذا المغزى تعبيراً عن مشاعر خاصة ، كما كان النقاد القدماء يرون ، بل إنه تفاعل حى نابض بين الفرد وأحوال عصره .

**ويمثل لوسيان جولدمان هذا التحول فى نظرة البنائية للعمل الأدبى . فالبناء يكون مجرد فرض إذا اختص بعمل واحد ، ولكنه يكون حقيقة إذا درس هذا العمل بين أعمال أخرى مرتبة ترتيبا زمنيا ، بحيث تكون هذه الأعمال مجالا لدراسة النظم السياسية والاقتصادية والفكرية والاجتماعية ، التى تمثل عناصر فى بناء كل عمل . ثم يعود الناقد إلى الحياة ليرى إلى حد ينعكس بناء الحياة الممثل فى هذه النظم ، فى هذه الأعمال الأدبية . ومن هنا يحدث الالتقاء بين بناء العمل الفنى وبناء المجتمع .**

ومن هنا نرى أن لوسيان جولدمان يمثل البنائية المتطورة ، وهى التى تسمى **البنائية التوليدية . وهى تتلخص فى إخضاع مجموعة من الأعمال التى يحتوى كل منها على بناء نسبى فى حد ذاته ، وربطه بالبناء الكلى الذى تولدت عنه** . فجولدمان يقف ضد الكشف عن البناء من خلال العمل الواحد ، وإنما يتمثل البناء فى أعمال الفرد مجتمعة حسب تطورها الزمنى ، بشرط ألا تعزل هذه الأعمال عن مجالها التاريخى . وهنا تتمثل وجوه الاتفاق ووجوه الاختلاف بين كل من جولدمان وشتراوس . فهما يتفقان معا فى أن البناء يتولد فى أعمال كثيرة ، ولكن جولدمان يختلف عنه بعد ذلك فى ضرورة الربط بين المجال التاريخى الذى نشأ فيه العمل الأدبى والعمل نفسه . فهو لا يبحث إذن عن البناء الكلى الموروث فى الجنس البشرى ، كما يفعل **شتراوس** ، بل هو يبحث عن بناء المجتمع منعكساً فى البناء الفنى . إن **شتراوس** يبحث عن بناء كلى ثابت غير مرتبط بإنسان بعينه أو بتاريخ ، أما **جولدمان** فيبحث عن بناء مرتبط بإنسان يعيش فى زمان ومكان محددين .

ولم يكن «**رولان بارت**» فى درجة وضوح جولدمان وصراحته من حيث علاقة العمل الأدبى بتفاعلات عصره . فهو مرة يقول إن أى عمل أدبى يمكن أن يكون محل دراسة نقدية ورؤية جديدة ، بصرف النظر عن المجال الاجتماعى الذى نشأ فيه . فهو من خلال هذه الرؤية يعد عملاً رمزيا ، والرمز هنا يعنى الشىء الذى يحتوى على معنى غزير يحتمل التأويلات والتفسيرات .

ومرة أخرى يقول **إن الموضوع الكلى المتكامل ، الذى يجمع بين نشاط الفن والحياة ، وهو الذى يكون مادة التحليل الأدبى . ولكنه يقطع ، بالنسبة لذاتية الفرد ، بأن العمل الفنى ينقطع حبله السرى عن مؤلفه بمجرد أن يفرغ الكاتب منه** . أما العمل الذى يظل مرتبطا بمؤلفه فهو العمل الفاشل . وإذا درس هذا العمل فإنما يكون على مستوى التاريخ الأدبى وليس على مستوى النقد الأدبى .

ولعل ارتباط بارت باللغة ونظامها ، وانعكاس هذا النظام فى العمل الأدبى ، جعله يهتم بالنص من حيث هو تكوين لغوى يعكس موقفا اجتماعيا عاما . فهو يقول فى هذا المعنى :

«إن الأدب واللغة يخوضان اليوم عملية البحث أحدهما عن الآخر ... **وهذا الالتحام الجديد بين الأدب واللغة يمكن أن أسميه ، مؤقتا ، النقد السيميولوجى ، حيث أننى لا أجد اصطلاحاً آخر أوفق منه . وليس النقد السيميولوجى مرادفاً للأسلوبية ، حتى الأسلوبية فى ثوبها الجديد ، بل هو أكبر وأبعد منها بكثير . ذلك أن النقد السيميولوجى لا يهتم بالصيغ التى قد تأتى عفوا ، بل يهتم بالعلاقة الوثيقة بين الكاتب واللغة وهذه العلاقة لا تعنى عدم الاهتمام باللغة بوصفها علماً ، بل إنها على العكس ، تتطلب الرجوع المستمر إلى حقائق الأنثروبولوجيا اللغوية ، على الرغم من أنها قد تبدو حقائق أولية »** .(١٢)

وهنا يبدأ بارت فى الإشارة إلى مجموعة من حقائق هذه الأنثروبولوجيا اللغوية التى تتزحزح بوصفها حقائق لغوية ، لكى تصبح حقائق أدبية ، عندما تنتقل إلى لغة الأدب . وتتلخص هذه الحقائق فيما يلى :

**أولا** : إن من أهم ما يعنى به علم اللغة الحديث هو التنبيه على أنه ليس هناك لغة ليس لها نظام ، قديمة كانت أم حديثة ، بدائية كانت أم متطورة .

**ثانيا** : إن اللغة ليست أداة بسيطة للتعبير عن الفكر . إن الإنسان لم يوجد قبل اللغة ، وليس هناك حالة واحدة تشير إلى أن الإنسان عاش منفصلاً عن اللغة . فاللغة هى التى ميزت الإنسان وليس العكس .

**ثالثا** : إن علم اللغة علَّمنا ، منهجيا،أن هناك شكلا جديدا من الموضوعية يخالف الموضوعية التى قبلناها من قبل بالنسبة للعلوم الإنسانية . فقد كنا نتعامل مع العلوم الإنسانية على أن نقبلها قبولاً كليا أما اليوم فإن علم اللغة يقترح أن نميز بين مستويات من التحليل ، وأن نصف العناصر المميزة لكل مستوى من هذه المستويات . وباختصار فإن علم اللغة الحديث ، يقدم لنا المنهج الذى يمهد الطريق لجلاء الحقيقة ، لا المنهج الذى يشير إلى الحقيقة فى حد ذاتها .

ومن ناحية أخرى فإن علم اللغة يطلب منا أن نعرف أن الحقائق الحضارية ليست مثل الحقائق البيولوجية والفزيائية . إن الحقائق الحضارية لها مظهر مزدوج ، بمعنى أنها تحيلنا دائما إلى الشىء الآخر ، وهى فى النهاية نظام متكامل من الرموز التى تحكمها عمليات واحدة . وليست الحضارة فى كل مظاهرها سوى لغة ، وليس النقد السيميولوجى سوى جزء من هذه اللغة .

ومن هذا المنطلق يشرع بارت فى تقديم بعض التصنيفات الأساسية فى نظام اللغة بصفة عامة ثم يبين كيف تتزحزح هذه التصنيفات من كونها جزءاً من نظام لغوى ، إلى الأدب ، لتقوم بوظيفة اجتماعية على مستوى آخر .

وربما تمثلت أهم هذه التصنيفات فى صيغ الزمن فى اللغة وفى صيغ الضمائر .

فكل لغة تعرف الزمن الماضى والحاضر والمستقبل . والزمن الماضى زمن تاريخى ؛ فالتاريخ ماض ولا يُشعر بغير الماضى . أما الزمن الحاضر فهو الزمن الإخبارى ، الذى لا يوحى بأكثر من بعد الحاضر الذى يحكى عنه . فإذا دخل الزمن فى صميم العملية الأدبية ، تداخلت الأزمنة جميعا لتدل على الحضور الدائم . فالقصة على سبيل المثال ، تتحدث عن شىء حدث ، ولكن هذا الذى حدث حضور دائم . ذلك أن الشخص الذى تتحدث عنه القصة ، أو يتحدث فى القصة ، محكوم بكونه مطلقاً وليس شخصا غائبا يحكى عنه القاص . ولكون هذا الشخص مطلقاً ، فإن الفعل لابد أن يوحى دائماً بالحضور .

ثم إن كل لغة تعرف ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب ، أى أنها تعرف المقابلة بين الحضور المتمثل فى **أنا وأنت** ، والغياب المتمثل فى **هو** . **وأنا وأنت** فى الوقت نفسه متعارضان ؛ إذ أن **أنت** تعنى غير الأنا ، كما أن الأنا تعنى الموقف الترانسندنتالى بالقياس إلى **أنت** . ذلك أن **أنا** مندمج فى الموضوع **وأنت** خارج عنه . على أنه فى الوقت نفسه يمكن أن يكون **أنا أنت** ، **وأنت أنا** . أما الغائب فهو بعيد عن هذا التبادل ، بل هو من الناحية اللغوية لا يعكس الحالة الراهنة للكلام ، لأنه غير موجود ؛ على عكس الأنا التى تعنى من الناحية اللغوية ، الشخص الذى يمثل الحالة الراهنة من الكلام . وخلاصة القول ، فإن كل لغة تعرف حضُور الشخص ، **أنا وأنت** ؛ وغياب الشخص **هو** . وهو فى لغة الأدب ليس شخصا محدداً ، بل هو لا شخص وقد تعودنا فى القصة أن نجد ضميرين يتحركان فى آن واحد ؛ الضمير الذى يتكلم ، والضمير الذى يحكى عنه الحدث . وحيث إن الحدث الماضى فى القص لا يوحى إلا بالحاضر ، فالضمير الذى يُحكى عنه إذن ضمير فى الماضى وفى الحاضر معاً . إنه ضمير مستمر فى الزمن . فإذا تحول هذا الغائب الذى يُحكى عنه إلى **أنا** ، فهو معناه أن هذا الغائب يعود إلى الحضور ليقول : أنا الآن ماثل وحدى لكى أتكلم ، ولكى يقول : إذا كنت أنا ماضيا وحاضرا ، فأنا الآن حالة خاصة ، أى أننى أنا وغيرى فى آن واحد ، ومعنى هذا أن مشكلتى لا تعنينى وحدى ، بل هى تعنى الجميع ، وربما فى كل زمن .

## - ١٠ -

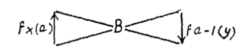
**وهكذا نرى كيف تتوزع أبحاث البنائيين فى مجال التحليل الأدبى بين التركيز على الوظيفة الاجتماعية ، والتركيز على الأنظمة اللغوية ومدلالوتها الأدبية . ونتيجة لهذا تنوعت نماذجهم البنائية التى يفككون العمل الأدبى ويربطونه وفقا لها .**

فإذا بدأنا بليفى شتراوس الذى وصف بأنه ذو عقلية رياضية ، فإننا نجده ينتهى من تحليله ، على نحو ما أشرنا من قبل ، إلى وضع النموذج الرياضى التالى الذى استخدمه من قبل كثير من البنائيين ، وهو :

$$Fx (a) : Fy (B) = FX (b) : Fa - 1 (y)$$

فالحرف b هو عنصر الوساطة الذى يكون قادراً على احتواء المتعارضين fx ، fy ، f اختصار Function ، × ترمز للشر ، أو لنقل للعنصر السلبى ، وذلك على عكس y التى تشير إلى العنصر الإيجابى ) .

وتفسير هذه المعادلة يتمثل فى أن ( a ) الذى يمثل الحالة الاجتماعية السلبية الراهنة ( X ) التى يُطلب تغييرها ، تقف فى وجهه القوة الواسطية ( B ) التى تغيرها إلى وظيفة إيجابية هى ( y ) . وبهذا يمثل طرفا المعادلة **الأولان** طرفى الصراع بين الخير والشر ، أو لنقل السلب والإيجاب . أما الجزء الثالث من المعادلة فهو يمثل مرحلة التحول التى يحتوى فيها عنصر الواسطة وهو ( B ) عنصر السلب هو ( x ) لكى يغيره فيصبح بذلك ( b ) F × . وأما الجزء الأخير من المعادلة فهو يمثل نهاية الحالة أو نهاية عملية الواسطة . على أن الوظيفة ( y ) الأخيرة لا تساوى تماما الوظيفة Y الأولى ؛ فالأولى مرحلة استعداد ، أما الثانية فهى الحل ، أى الوصول إلى إلغاء للقوة السلبية . وهذا لا يتأتى إلا إذا سُلبت القوةُ الشريرة بعض قوتها ، فتصبح fa-I . وبهذا تصبح قوة B واسطة بين موقفين يتضحان من خلال التشكيل التالى :




وقد استغلت هذه الصيغة لدلالتها الاجتماعية ، وقابليتها للتحليل ، فى أعمال كثيرة كما ذكرنا .

وربما كان **جوليان جريماس** هو أفضل من أستطاع من البنائيين أن يستغل صيغة **ليفى شتراوس** هذه التى تقوم على أساس عرض المتناقضات وبينها الوسيط . وتعد صيغته فى الحقيقة أفضل من صيغة **شتراوس** ، لأنه . استطاع أن يربطها بعملية القص ، ولم يجعلها مجرد فرز للعناصر المتعارضة ، وحمل بعضها على بعض .

فالعمل القصصى بالنسبة لجريماس أحداث يتضح من خلالها دور الشخوص بوصفها فاعلة أو مفعولا بها ، أى أنه يمثل موقف فرد نسميه البطل ، من موقف أو مواقف جمعية . وفى هذا الإطار يتحرك البطل على مستوى الرغبة والإرادة والفعل ، كما أن موقفه من المجتمع يدور حول حركتين أساسيتين ، هما الانفصال والاتصال . ويتحدد الانفصال والاتصال ، كما تتحدد أفعال البطل وصفاته ، من خلال مجموعة من الاختبارات التى يفشل فى بعضها وينجح فى بعضها الآخر . ومن هنا يمكن القول بأن الوحدات الأساسية التى تكون النموذج تتمثل فيما يلى :

**أولا** : عقد بين البطل وبين نفسه ، أو بينه وبين مجتمعه .

ثانيا : مجموعة الاختبارات التى يمر بها البطل ، والتى تحدد ردود فعله أو صفاته ، إن سلبا أو إيجابا .

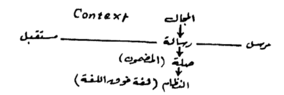
**ثالثا** : انفصاله عن المجتمع واتصاله به .

فإذا استطعنا أن نجمع بين هذه الوحدات الثلاث فى حركتها المتصاعدة مع حركة القص ، مستخدمين فى الوقت نفسه التقسيمات الثنائية المتعارضة ، التى يقف البطل وسيطا فيها ، فإننا نصل فى النهاية إلى

جوهر رسالة هذا العمل القصصى ، الذى يتحدد بكونه تغييرا لموقف من **قبل إلى موقف من بعد .**

**وليس بوسعنا فى الحقيقة أن نفصل القول فى نموذج جريماس ، فهو لا يتضح إلا من خلال التطبيق الذى قام به ولهذا فنحن نحيل القارىء إلى قراءة بحثه حتى يتمكن من استيعاب تحليله كاملا .** (١٣)

على أن جريماس أفاد من نموذج **ياكبسون** ، إلى جانب إفادته من **شتراوس** ، وإن لم يصرح بذلك . فقد أشار أكثر من مرة إلى أن العمل الأدبى رسالة بين مرسل ومستقبل ، وكلاهما يعيش فى مجال واحد ، ويمثل مضمون الرسالة الصلة بينهما . ولكن لكى يصل هذا المضمون إلى المستقبل كاملاً ، فلابد أن يكون المستقبل ممتلكا لمفتاح نظامه . ويطابق هذا المفهوم كل المطابقة نموذج **ياكبسون** ، ذلك العالم اللغوى الذى سبق أن أشرنا إليه ، وصديق ليفى شتراوس الذى أفاد من نظريته فى علم الأصوات . وقد وضح ياكبسون نموذجه الذى يعنى به وظيفة اللغة بصفة عامة ، على النحو التالى : (١٤)




وليس فى وسعنا أن نقدم كل النماذج التى استخدمها مشاهير النقاد البنائيين فى تحليلهم للعمل الأدبى ، شعرا كان أم نثرا . فهذا يحتاج إلى بحث مستقل ، أو لنقل إلى كتاب . ولكننا نصل من خلال هذا العرض السريع لهذه النماذج إلى أن المنهج البنائى جهد جاد وحقيق . وهو يسعى إلى اكتشاف الحقيقة على مستوى العمل والحياة .

ونعود ، فى ختام هذا المطاف ، لكى نشير إلى ما اتهمت به البنائية من إغفالها التاريخ ؛ وإغفالها فردية المبدع ، فنقول **إن البنائية ، فى حركتها المتطورة، حريصة على ربط العمل الأدبى بحركة التطور فى الحياة.إنها إذ تكشف عن نظام العمل الأدبى من خلال لغته ، وليس من خلال أى منهج آخر ، إنما تؤكد بقاء النظام وتغيره فى آن واحد .**

**ان ميكانيكية التطور الأدبى تتضح دائما أبدا عبر العصور الأدبية . والمنهج البنائى هو وحده الذى يستطيع أن يكشف عن حركة هذا التطور . فالعنصر الذى يكون له وظيفة فى عصر، يفقد وظيفته فى عصر آخر . وهكذا يتغير مفهوم تاريخ الأدب إلى تاريخ الأنظمة الأدبية .**

أما بالنسبة لفردية المبدع ، فلم يهمل البنائيون عند تحليلهم للأعمال الأدبية ذكر اسم مبدعها . وهاهو ذا « بارت » يقول فى بداية مقال له : « إن عملية الالتحام بين اللغة والأدب قد تمت (من قبل)على يد بعض الكتاب منذ عهد مالرميه ، من أمثال بروست وجويس ؛ فقد أخذ هؤلاء على عاتقهم مهمة اكتشاف لغة جديدة تجعل من أعمال كل منهم كتابا كليا فى البحث عن الذات . » (١٥)

فإذا علمنا بعد هذا أن التحليل البنائى يقوم بعملية فرز بين العمل ذى البناء والعمل الذى يفتقد البناء ، وأنه يعلن فى النهاية أن العمل الذى تضافرت عناصره الأساسية حول وحدة بنائية ، هو من صنع نشاط روحى خلاق ، فإن هذا يعنى تأكيدا لعملية الإبداع التى لابد أن تنسب إلى فرد لا يهمل ذكر اسمه .

على أنه مما يعاب على بعض البنائيين حقا ، أنهم فى كثير من الأحيان يصوغون نماذجهم فى أشكال رياضية ، بحيث يبدو العمل الأدبى شكلا بلا روح . وعلى الرغم من ضيقنا بهذه التجريدات الرياضية ، فإنها فى الوقت نفسه تدل على مدى التطور الذى وصلت إليه الدراسات الأدبية .

■■■■

## • هوامش البحث


١ Andre Matinet: Structure and language, p. 2 edited in Structuralism, Anchor Books Edition, 1970.

٢ Lucien Goldmann: Structure: Human reality and Methodological Concept, p. 98 edited in the structuralist Controversy, London 1970.

٣ Jacques Derrida: Structure, Sign and Play, pp. 247, The Structuralist Controversy.

٤ Edmund Leech: Levi Strauss, Fantana, 1970. pp. 21-23.

٥ Levi-Strauss: Structural Anthropology - New York. 1963, p. 21.

٦ Ferdenand de Saussure: Course in General Linguistics Fontana (974 PP. xi, xii.

٧ Goldmann: op. cit. pp. 101-103.

٨ F. De Saussure: pp. 65-127.

٩ Edmund Leech: Levi - Strauss: pp. 27-29.

١٠ Edmund Leech: Levi - Strauss: p. 47.

١١ Levi Strauss: The Savage Mind p. 22.

وانظر مقال ليفى شتراوس عن الاسطورة فى كتاب .

Myth: a symposium. ed. by Thomas A. Sebeok. pp. 81-166.

١٢ Roland Barthe: Structuralist Controversy. p. 135.

١٣ Julien Greimas: The interpretation of Myth pp. 91-121. Edited in: Structura Analysis of Oral Tradition.

١٤ Palmer: Semantics, A new outline. Combridge, 1976. p. 112.

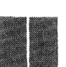
١٥ Barthe: Controversy. p. 134.




# الشحاذ

## دراسة نفسبنيوية

الدكتورة هــدى وصفى

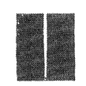


فى إطار محاولة لتطبيق بعض معطيات الاتجاه النقدى المنبثق عن النظرية البنائية فى النقد ، كان هذا التحليل لرواية « الشحاذ » لنجيب محفوظ [١] .

وقد أقمنا بحثنا على الوجه التالى :

١ ـ الشكل الجمالى « الاستطيق » أو حسب التعبير المعاصر الشكل « التضمينى » Connotatif أو الرمزى . Symbolique

٢ ـ الشكل الأدبى Littéral أو الشكل التعيينى Dénotatif ولذا ينبغى أن نتبين عدة مستويات للوصف ، أو ـ كما أوضح تودوروف ـ علينا بالعمل من خلال « مستويين : الحدوتة أو الحكاية ، والسياق أو الحديث »؛ إذ أن العمل الأدبى له واجهتان : فهو « حدوتة » ، بمعنى أنه يقص ، ويتضمن أحداثا وشخصيات ، ولكنه فى نفس الوقت سياق ، فلم تعد الأحداث تهم ولكن الطريقة التى يورد بها القاص تلك الأحداث » [٢] ومن ثم فإن « الحدوتة » نظام أو نسق مكون من أحداث وشخصيات ، أما « السياق » فوسيلة اتصال القاص بالقارىء ودمجه إياه فى عالمه .



## ١ – ٢

وتحليلنا يبدأ بتلخيص «الحدوتة» . ولكن قد نتساءل : وفيم هذا التلخيص ؟ ويجد شكلوفسكى ذلك بقوله : «إن الملخص ، مثل الحدوتة ، ليس بعنصر فنى ولكنه خامة سابقة على الصياغة الأدبية Pré-littéraire»[٣] . وهذا التلخيص يسمح لنا بتجريد المضمون وإخضاع التتابع الزمنى للرواية لنظام منطقى . وكما يؤكد ليڤى شتراوس فإن عملية التتابع الزمنى تغوص فى بنية «جملة قالب» لا زمنية Matrice ، ومن هنا تنشأ القدرة على استنباط خطط شمولية فى الإمكان تطبيقها على أنواع مختلفة من «الحواديت» مما يدفع بنظرية الإبداع إلى «الوسيلة الاستنتاجية» أو «النموذج السردى» الذى أشار إليه بارت ، والذى يصور نموذجاً افتراضياً للوصف ، بوسعه التقاط البنية فى عدة مكونات[٤] . ويقودنا هذا إلى ملاحظة عامة ، هى أن الإنسان – منذ قديم الزمان – يستمتع بالحواديت » أو «الحكايات» التى تعبر عن مغامرات وجودية أو اجتماعية ، تنمو حسب جدلية تكاد تكون دائما متشابهة :

صراع – معركة – خلاص

أ ≠ ب أو ؟ ≠ ب

ولكن ما يميز الحواديت هو السياق . وذلك ما أشار إليه جايتان بيكون حين قال : «إن الروائى يعرف الآن أنه يتعامل مع الكلمات وليس مع الأشياء ... إن الرواية تأتى بتصور للعالم وللإنسان ، وتجيب عن أسئلة تطرحها حقبة من الزمن ، .. ولكن الروائى لا يستطيع أن يتفهم العالم إلا إذا ابتعد عنه وشكله حسب قوانين أخرى . وإذا كان هدف الروائى هو أن يبلور رؤية تخص العالم الذى يحيا فيه ، فإنه لا يصل إلى هذه الرؤية عن طريق الانصات إلى الأصوات الداخلية ، أو تأمل الأشياء الواقعية ، بل عن طريق خلق لغة»[٥] .

إن ذلك لا يعنى ابتعاد الرواية عن المستويات الواقعية (المستويات الفردية أو الاجتماعية أو الجغرافية أو التاريخية) ، ولكن المهم هو «ما يخترعه الكتاب»[٦] . وهذا ما أكده تودوروف فى «نظرية الإبداع البنائية» بقوله إن المجال الذى أصبحت الأسئلة تطرح فيه هو مجال خصائص هذا السياق الخاص المسمى بالسياق الأدبى . ومن ناحية أخرى ، يرى ياكبسون أن «هدف نظرية الإبداع ليس هو العمل الأدبى ولا حتى الأدب بل الصبغة الأدبية Littérarité بمعنى ما يجعلنا نسمى عملاً ما عملاً أدبيا»[٧] .

ولكى نبين مدى استخدامنا للوسائل التى بلورتها نظرية الإبداع فقد اعتمدنا على ما جاء على لسان جان ريكاردو حين قال : «إن الوعى بالعمل الروائى ... سيتيح لنا كشفه كأداة كشف . ويرغمه على الإفصاح عن أسباب وجوده ، وينمى فيه العناصر التى تبين كيف أنه مرتبط بالواقع وكاشف له فى نفس الوقت»[٨] .

من أجل هذا فإننا سنتعامل مع النص الروائى بوصفه بناء ينشأ تبريره من داخله ، وبوصفه بناء يحتوى على عناصر مرتبطة بالواقع ، علينا دراستها .

أما اختيار النص فقد تم فى إطار اعتقادنا أن مهمة الباحث العربى فى الوقت الحالى تدفعه إلى استشراف السمات المميزة للأعمال الأدبية المحلية ، مع الاستعانة بالوسائل النقدية الحديثة . وذلك لتأصيل دراسات تحاول تطوير منهج علمى فى النقد ، يبتعد عن الانطباعية التى تغرق فيها الدراسات النقدية . على وجه العموم .

ولم «**الشحاذ**» ؟[٩] ربما لأنها تمثل – أكثر من غيرها – نوعاً من القصص الذى يستعين بالمونولوج أو الحوار الداخلى . ويستغل إلى أقصى درجة العلائق ، قاص – مؤلف / سارد – راو / قارىء – متلق . وقد استطاع محفوظ إبراز عدة مستويات فى روايته تجعلها جديرة بالدراسة الجادة .

**الملخص :**

إن الخطوة الأولى التى تفرض نفسها بعد قراءة النص قراءة متمهلة للغاية ، هى تقديم مفهوم هيكلى متلاحم لإحدى البنيات التى ذكرناها من قبل :

أ ≠ ب أو أ ≠ ب

يتزوج عمر من زينب التى اعتنقت الإسلام من أجله ، بعد محاولة نضال سياسى فاشلة . ولكن بعد عشرين عاما من الزواج والنجاح الاجتماعى ، ينتابه شعور غريب ينغص عليه حياته ، ويطغى الملل على كل شىء من حوله . ويتحول إلى رجل سكير عربيد . يهجر أسرته ويروح ينشد جواباً عن التساؤل الهائل الذى يقض مضجعه ، ولكن دون جدوى . وتتشابك فى مخيلته صور من ماضيه ، عندما كان يؤمن بالاشتراكية ، ويقرض الشعر ، ويناضل مع عثمان ، ثم عندما تخلى عن السياسة وعن الشعر بعد القبض على عثمان . وتحاول الأسرة إرجاعه إلى المنزل بمناسبة المولود الجديد ، ولكنه يظل معذباً ، هائما فى دنياه الخاصة . ثم هو يعزف عن الملذات ويبدأ فى رحلة السعى الروحانى ، ولكنه لا يجد الراحة التى ينشدها . ويختلط الواقع لديه بالخيال ، ويهجر المنزل مرة ثانية . وعندما حاول عثمان – الذى خرج من السجن وتزوج

ابنته بثينة التى تجيد قرض الشعر ـ إرجاعه إلى المنزل ، يصاب عمر بطلق نارى ، وذلك فى أثناء مطاردة عثمان ، ويظل مشتتاً على حافة الواقع وهو فى الحقيقة لم يعد ينتمى إلى شىء .

وبوسعنا بعد قراءة الملخص ربطه بالبنية الآتية :

؟= ≠ ب

أسرة + مجتمع ≠ عمر

أو رده إلى الجدلية الخلاصية التالية :

صراع — معركة — خلاص

(أ ≠ ب) استمرارية الحدث (أ ≠ ب)

ويتأكد هذا المخطط Scheme فى نهاية النص ، عندما نسمع عمر يقول :

ـ زولوا لأرى النجوم !

ـ إنى بخير ما انتصرت عليكم .

ـ لا حاجة بى إلى إنسان .[10]

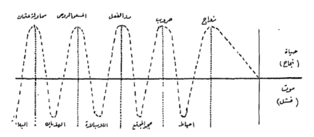
وتخلق الأفعال الاكتمالية Perfectifs، مثل يزول ، ينتصر . نوعاً من الانفعال المأساوى الذى يلخص المعركة التى انتهت بالخلاص وفى ضوء هذا التنويع النفسى سيكون التأويل .

## ١ـ٢

مع أن عمر لا يموت فى النهاية ، فإن جو المأساة يظل مسيطراً ؛ فقد اتخذ عمر منذ البداية سمات الضحية ، كما يتضح فى الملاحظة الخاصة بالصورة المعلقة على جدار حجرة الانتظار فى عيادة الطبيب «صورة زيتية رخيصة القيمة »[11] كما يقول (وبها طفل ممتطيا جواداً وشاخصا إلى الأفق ) ، فنجد عمر يفكر فى « السجن اللا نهائى ... » ثم بعد قليل يقول : «كثيراً ما أضيق بالدنيا ، بالناس ، بالأسرة نفسها »[12] . وفى الواقع إن جو الرواية العام خانق ومغلف بالمرارة .. ألم يخطر ببالك يوماً أن تتساءل عن معنى حياتك ؟[13] ويستمر على هذا المنوال : «اشدد قبضتك على الأشياء ، وانظر إليها طويلاً ، فعما قليل ستختفى ألوانها ، ولن يكترث بك أحد »[14] . ـ ما أشد استجابة نفسك لـ « تهرب » كأنها مفتاح سحرى يلقى إليك فى جب ! ..[15] ويتغلب المأساوى على الدرامى ، إذ أن عمر ـ بالرغم من الظروف التى كان عليه أن يجتازها ـ لم يدخل فى صراع حقيق ، لا فى الماضى ، عندما تخلى عن العمل السياسى ، ولا فى الحاضر ، عندما هجر الأسرة . ويبدو أن محفوظاً تحاشى ذلك رغبة فى إبراز مصير إنسان يرزح تحت وطأة القدرية . وربما وقف عمر فى الفصل العاشر موقف مواجهة لم تكن ـ حقا ـ عنيفة ولكنها كانت فاصلة . بالنسبة للعلاقة التى تربطه بابنته بثينة الشاعرة ؛ فعلى حين تعتقد الابنة أنها حصلت على إجابة شافية من والدها (كانت تريد أن تستوثق مما إذا كانت هناك امرأة أخرى فى حياته وهى التى كانت ماتزال ترى فيه صدقا وشاعرية لم يعد هو نفسه يؤمن بهما ) نجد أن عمر يلجأ إلى الكذب ، وذلك رغبة منه فى الحفاظ على صورته التى تعيش فى مخيلة ابنته . وهو ينتهز فرصة تدخل ابنته الصغرى جميلة وترديدها كلمة «امرأة ، امرأة» لكى يحملها بين يديه ، شاكرا الظروف التى غيرت مجرى الحديث .

## ١ ـ ٣

وثمة ملاحظة أخرى ، فإن تكنيك محفوظ يذكرنا بتكنيك الفلاش باك أو الرجوع إلى الوراء . وهو أيضا وسيلة مورياك ـ على سبيل المثال ـ فى معالجاته النفسية ، وبخاصة فى رواية «تريز ديكيروه» ؛ حيث نجد تريز وقد عادت إلى الماضى كما يفعل عمر ، لكى تستشف أسباب جريمتها . ولكن هناك عوامل إضافية تجعل النص العربى أكثر إثارة ، فعمر شخصية اجتماعية مرموقة ؛ إنه محام بارع وذائع الصيت ، ولكنه مضطر إلى الدخول فى تلك الدوامة التى لن تجلب له سوى الفشل . وبوسعنا أن نوضح ذلك عن طريق الرسم البيانى . (شكل ١ )




ومن قراءة هذا النص يتضح أن اللوحات التتابعيةSéquencesللحدوتة » تبرزها نواة أو وظائف أساسية .... هى لحظات المجازفة ... وبين هذه اللحظات (حيث يتساءل القارىء : وماذا بعد؟ ... ) تكون هناك مناطق أمن وهدوء ... وبالنسبة «للشحاذ» فإن هناك عشرة أجزاء تتابعية ، مقسمة إلى خمسة أجزاء ذات طبيعة تفاؤلية ، وخمسة أجزاء ذات طبيعة إحباطية . وهذه الأجزاء مسندة إلى عشر نوبات أو وظائف تتردد بين التفاؤل والإحباط : ١ ـ الزواج ٢ ـ الإحباط

٣ ـ الهروب ٤ ـ هجر المجتمع ٥ ـ رد الفعل

٦ ـ اللامبالاة ٧ ـ السعى الروحى ٨ ـ الهذيان

٩ ـ محاولة عثمان ١٠ ـ البلادة .

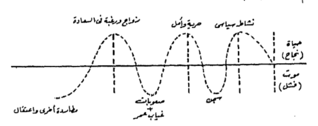
وإذا نحن حاولنا ربط الوظائف الخمس ، أو النوبات ذات الطبيعة التفاعلية بالنص وجدنا ستة فصول ترتبط بهذا الاتجاه ، فى حين أن ثلاثة عشر فصلا ترتبط بطبيعة الإحباط ، على نحو يؤيد سيطرة جو المأساة الذى يسود النص .

## ١ ـ ٤

إن الحدث الرئيسى فى الرواية ليس متفردا بل إنه يرتكز على عدة أحداث أخرى ، أهمها مغامرة عثمان التى بوسعها أن تشكل «حدوتة» مستقلة تنتظم تحت نفس الجدلية :

صراع ـ معركة ـ خلاص

والرسم البيانى الخاص بذلك ، (شكل ٢ ) ملخص لحياة عثمان الذى استمر فى خدمة القضية الوطنية بإخلاص ، فى حين تخلى عمر ، وقد اقترن عثمان ببثينة ـ ابنة عمر ـ التى كانت تتذوق الشعر وتقرضه ، ولم تفقد حماستها له .

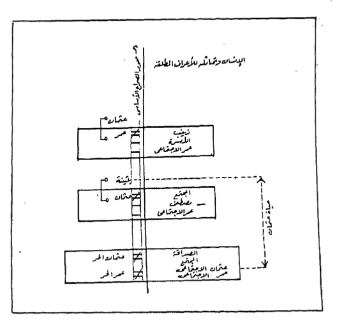



١ ـ نشاط سياسى ٢ ـ سجن ٣ ـ حرية وأمل
٤ ـ صعوبات وغياب عمر ٥ ـ زواج ورغبة فى السعادة
٦ ـ مطاردة أخرى واعتقال .

إن هذا الجزء يبطّن حياة عمر ، ويدخل فى نسق عام للشخصيات التى تسيطر عليها السمة الصراعية التى بدأ بها النص . وواضح أن محفوظاً يصنع فى مقابل الشخصية التى استسلمت ـ عمر ـ الوجه الآخر للمقاومة ـ عثمان ـ ويتمم ، من خلال زواج عثمان وبثينة ، ارتباط الثورة بالشعر ، أى ارتباط الثورة بالأمل والتطلع إلى مستقبل أفضل .

١ ـ ٥

نستطيع أن نتصور النسق العام للشخصيات من خلال الرسم التالى :



يسمح هذا الرسم بقراءة تزامنية للأعراف المطلقة ومجال الصراع . وبوسعنا القول إن الصراع لا يكمن فى مواجهة بين عمر وأسرته أو مجتمعه بقدر ما يكمن فى الاختلاف بين الأنا العمرية التى تسعى للتحرر بعد ما أفاقت على الواقع الذى أصبح مقبرة لآمال الماضى ، وبين عمر الاجتماعى المقيد ، رب الأسرة الثرى . ونتيجة لذلك تتعقد الأمور ، ويصبح التعايش مستحيلا بين «الذاتين» . وتتبدى هذه الاستحالة فى العيش عندما يقول : «من الصعب أن أحدد تاريخًا أو أقرر كيف بدأ التغيير . لكننى أذكر أننى كنت مجتمعا بأحد المتنازعين على أرض سليمان باشا . وقال الرجل : «أنا ممتن يا اكسلانس ، انت محيط بتفاصيل الموضوع بدرجة مذهلة . حقيقة باسمك الكبير ، وإن أملى فى كسب القضية لعظيم» ؛ فقلت له : «وأنا كذلك» ؛ فضحك بسرور بين ، وإذا بى أشعر بغيظ لا تفسير له ، وقلت له : «تصور أن تكسب القضية اليوم وتمتلك الأرض ثم تستولى عليها الحكومة غدا» ؛ فهز رأسه فى استهانة وقال : «المهم أن نكسب القضية ؛ ألسنا نعيش فى حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها ؟ » . فسلمت بوجاهة منطقه ، ولكن ذهل رأسى بدوار مفاجىء ، واختفى كل شىء[١٦] ...

١ ـ ٦

وهنا ربما نهجنا نهج بعض التحليلات النفسية التى ترى أن الإنسان المعاصر سجين للقلق وأنه يحاول محاولة مستميتة للفرار من عبثية وجوده . وقد يبدو هذا من تأثير سارتر على نحو ما . ولنا أن نتساءل عما إذا كانت الرؤية المحفوظية رؤية وجودية فى المقام الأول . أنستطيع أن نقول إن العلاقة التى تقوم بين المؤلف والشخصية ، أو بين القاص والسارد ، هى من النوع الذى يسمى «رؤية كلية» ؟ ولكن إذا افترضنا ذلك ألن نحول هذا الكاتب الكلى المعرفة إلى عالم يحلل عمله لكى يطلعنا على أدق أسراره ، ومن ثم يفتقد العمل المنافذ التى نستطيع أن نطل منها عليه ، ويتحول النص الروائى من المتعة إلى الموضوع العلمى ؟

لا يعنى هذا أننا لا نرغب فى هذا الاتجاه العلمى ، ولكن ما نود أن نجعله موضوعاً علميا ليس «الحدوتة» بل السياق .

٢ ـ ١

وإذا كان التزامن والبنية السطحية من سمات «الحدوتة» فإن التعاقب والحركة من سمات «السياق» .

ويلجأ الروائى إلى نقل زمن الواقع إلى زمن «القص» . ولنوضح ذلك من خلال المقارنة التقابلية الآتية : شكل ( ٣ )

زمن الواقع
علاقة مباشرة بين الأحداث
العودة إلى المنزل
استحالة العيش
زمن القص
علاقة غير مباشرة بين الأحداث
من الفصل ١ إلى ٦ : العودة إلى المنزل
من الفصل ٧ إلى ١٩ : استمرار السعى .

إن قراءة هذا الرسم تعطينا فكرة واضحة عن عناصر التكنيك المتشابكة للنص . فالرواية تبدأ عندما يكون الحدث الرئيسى (الحوار مع العميل ثم الأزمة) قد تم . وعندما يعي عمر هذا الإحساس الذى يدمره ، يطلب العون الطبى فى بادىء الأمر . ويبدا التساؤل الذى لا ينتهى عند خروجه من عيادة الطبيب . ويمر أمامه شريط طويل لزمن النضال وزمن الحب وزمن الزواج . ثم الإحباط النفسى والجنسى ، الناتج عن إحساسه بالخيانة والاستسلام ؛ فالكتب الغيبية حلت مكان كتب الاشتراكية فى مكتبته ، وأصبح يشعر بالعار عندما يذكرونه بالشعر الذى كان ينظمه فى الماضى ، ولكن ذلك لم يمنعه من ممارسة حياته اليومية على نفس المنوال : «وفى الخارج ، أمام العمارة بميدان سليمان باشا ، ركب الكاديلاك السوداء ، فتحركت به كباخرة عروس النيل»[٧] وذلك من شأنه أن يدفع القارىء إلى الاهتمام بالدوار المأساوى أكثر من المتعة الدرامية : «**وثمة أسئلة بلا جواب فأين طبيبها ؟**»[١٨]

**وبعبارة أخرى فإن «زمن القص» يهتم بالتنقيب فى الضمير المعذب للشخصية أكثر من اهتمامه بمغامرات غير متوقعة ، من شأنها الإثارة : «حتى حساسية الضمير يدركها الضجر»[١٩]**

## ٢ ـ ٢

ويرمى زمن القص كذلك إلى وسيلة «تضمينية» من شأنها أن تخلق الأثر المأساوى : «الفشل ! ... اللعنة التى تدفن ولا تموت . ما أفظع ألا يستمع لغنائك أحد ، ويموت حبك لسر الوجود ، ويمسى الوجود بلا سر ، وتبعث الحسرات يوما لتخرب كل شىء»[٢٠] ـ وذلك عندما يريد عمر أن يستعيد الماضى . وهنا تبدو علاقة الأحداث غير مباشرة (إن المونولوج يعد وسيطا) ، بالرغم من أن هذه العلاقة غالباً ما تستخدم من الوجهة النحوية ـ الصيغة المباشرة : «أجل ... هناك امرأة أخرى ما دمت تصرين على أن تعرفى ... ابكى ما شاء لك البكاء ، ولكن عليك أن تسلمى بالأمر الواقع»[٢١] .

أما بالنسبة للأحداث التى عاشها عمر حتى تلك اللحظة ، فإن المؤلف يتولى بنفسه تعريفنا بها (علاقة مباشرة) : «وكان فى مكتبه يراجع مذكرة فى فتور عندما دخل الساعى ليستأذن للمسيو يزبك ... ودخل الرجل يتقدمه كرشه ، فسلم وانحنى ، ثم جلس وهو يقول : «... مررت بميدان الأزهر فقلت أزور و أحيى . فقال عمر بسخرية باسمة : «قل إنك جئت من أقصى الأرض من اجل وردة !..»[٢٢]

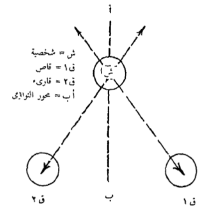
## ٢-٣

وتسمح لنا هذه الملاحظات باستقراء المشاكل الخاصة بالعناصر الأساسية وبالصيغ ، وافتراض وسيلة للتأويل . إن عمر يعتقد أن حبه قد خلصه من معاناته ، وإننا لنجده يسعد بلقاء وردة فى عشها الجديد .

ومحفوظ نفسه يقول : «وكان عمر ينظر إلى الجدران والأثاث واللوحات ، ويشم الورد فى الأصيص ، ويستمع إلى أنغام الحجرة الشرقية ، ثم يقول إنه آدم فى الجنة»[٢٣] . إن هذه القطعة Segment تقدم لنا عمر فى صيغة الغائب ، مما يعنى أن القاص يلجأ إلى «الرؤية من الخلف» ولا يفوتنا القول بأن الرواية التقليدية غالباً ما تستخدم هذا العنصر ، الذى يبدو موضوعيا وإن كان فى الواقع يقدم الشخصية التى تخرج جاهزة الصنع من فكر القصاص . ولكن عندما يضيف السارد : «ياللرعب ... وردة محبة ، صادقة وجميلة . يا إلهى ! ما العمل لحماية النشوة من النعاس ، أو لبعث الشعر الذى مات ، يا أصيل الشتاء المعتم .»[٢٤]

إن هذه القطعة ذات الأسلوب المباشر لترجع فى الواقع إلى المونولج الداخلى ، حيث يجد عمر لذته ، ويتحول السياق إلى «الرؤية مع» (حيث يكون السارد والقاص على قدر متساو من المعرفة) . وهناك كثير من القطع التى تتبنى هذه الرؤية (على سبيل المثال لا الحصر : أربع صفحات من تسع فى الفصل الثانى عشر ، وأربع أيضا من ثمان فى الفصل الثالث عشر الخ ...) . ومن هنا يغلب الاعتقاد بأن . «الشحاذ» رواية ذات تركيبة ازدواجية مقصودة ، حيث تتوازى بنسب متقاربة «الرؤية من الخلف» . مع «الرؤية مع» وقد يتساءل القارىء أحيانا : من فاعل الحوار ؟ محفوظ امر عمر ؟ هل يقوم القاص بعملية وصف أم أنه السارد الذى يداوم فى سعيه ؟

وتزيد هذه الأدوار ذات الطبيعة الاستبدالية ، أى أدوار القاص السارد ، من ازدواجية النص ، وتحاول أن تبرز معنى مهما ؛ فهى تستجدى انتباه القارىء الذى يشعر أنه فى داخل اللعبة ، وذلك من شأنه أن يدمجه فى السياق . ومن ثم فالعلاقة التى نمت بين القاص والشخصيات قد ربطت القارىء كذلك بنفس الشخصيات . ولنوضح هذا : شكل ( ٤ )




وينشأ عن هذا التوازى بين رؤيتى القاص والقارىء نوع من الجاذبية التى تربطنا بالنص ، وبشخصية عمر ، الذى يدفعنا معه فى عملية السعى الميتافيزيقى .

## ٢ ـ ٤

وفى بداية الفصل الثالث عشر نجد عمر يقول : «نشوة الحب لا تدوم ، ونشوة الجنس أقصر من أن يكون لها أثر .... وماذا يفعل الجائع النهم إذا لم يجد الغذاء ؟ »[٢٥] من المتكلم ؟ إنه عمر ، الذى يجعله محفوظ يتكلم من خلال المونولوج الداخلى الحر . ومن ثم فإن الحدود تكاد تكون واهية بين صيغ السرد وصيغ التصوير المباشر وغير المباشر ، كما هى الحال أيضا بالنسبة إلى العناصر .

## ٢ ـ ٥

إن هذا التكنيك الذى يخلط الجوانب والصيغ بطريقة واعية يدفعنا إلى استعراض بعض النماذج الأسلوبية عند محفوظ ، وذلك لتوضيح بعض الوسائل الجمالية والوظائف المؤثرة . وقد شبه ريفاتير أسلوب الروائى بأنه محاولة لتحريف «اللغة» ، وذلك لإبراز «اللسان» . ومن ثم فقد جعله أكثر أدبية . وعلى سبيل المثال ، تلك **الصورة** التى أوردها القاص عندما يقول : «فى القبة الهائلة آلاف النجوم عناقيد وأشكالاً ووحدانا »[٢٦] . وتبدو تلك الأدبية أيضا فى استعمال **الحذف** : اليقين بلا جدال أو منطق .... أنفاس المجهول وهمسات السر»[٢٧] . وأيضا فى استخدام **الاستعارة** : «كتلة لحمية متموجة حمراء .... غربة الأبدية ... انتصار الغربة الزاحفة ..[٢٨] »

وقد يلجأ أيضا إلى التشبيه المباشر باستعماله كاف التشبيه : «راسخ كالقدر ، خفيف كالثعلب ، سافر كالموت »[٢٩] . أو يردد متذكراً عثمان :

«كنا ومازلنا لا شىء ... لاشىء مشترك بينكما إلا تاريخ ميت ... ولم يدر بعد أن كتب الغيب حلت محل الاشتراكية فى مكتبتك »[٣٠] .

«جثة » ، «عدم » .. الخ جميعها كنايات محقرة لتلك النفس الحائرة ، ومبرزة عن طريق الأسلوب لتلك الأزمة الطاحنة التى تجعل بنية السياق ذات طبيعة احباطية ، على نحو يؤكد السمة المأساوية (وهنا يلعب الشكل التضمينى دوره فى توصيل الأثر المرجو إحداثه :

فعمر يعيد إلى الذاكرة واقعا عاشه الكثيرون فى الستينيات وبخاصة فى الحقبة التى سبقت النكسة ) .

إن هذه الثوابت فى أسلوب محفوظ تضفى عليه وحدة أساسها الصورة والحذف والاستعارة ، تساعدها فى ذلك البنيات ذات الأثر المشحون بالشجن . وتوقظ الصورة عند محفوظ بنية الطقس البدائى عند نحر الذبائح . ودليلنا على ذلك :

أول الرواية :

**ويرعبنى إحساس حركة داخلى بأن بناء قائما**

سيتهدم[٣١]

آخر الرواية :

**وتردد الشعر فى وعيه بوضوح غريب**

إن تكن تريدنى حقًا فلم هجرتنى ؟[٣٢]

ألا يسعنا القول إن هذه البنية إنما تنم عن رغبة فى التعبير عن لاوعى مريض ؟ إن مما يؤكد ذلك ماجاء فى بداية الفصل السابع عشر :

«خرس الفجر ، على ضفاف النيل أو فى الشرفة أو فى الصحراء ، خرس الفجر ، وليس من شاهد على أنه تكلم ذات مرة إلا ذاكرة محطمة »[٣٣] .

فليس وجود الاستعارة «خرس الفجر» هو الذى يضفى النغم الحزين ، بل اختيار المدلولات «ذاكرة ... محطمة» . وبما أن إحدى غايات الأسلوب المحفوظى تحقيق السمة المأساوية ، فإنه يكثر من استعمال الصور المحبّطة ، ونادرا ما نجد الغرض عنده صوراً شاعرية منزهة عن هذا الغرض . وحتى فى استخدامه لصورة أقل قتامة ، ما تزال هذه السمة تطفو على السطح ، كقوله : «وخاطبت المقاعد ... وغازلت شيئاً لم يوجد بعد ، حتى أراحنى أمل قاتم ... »[٣٤]

وختاما لا نستطيع القول بأننا قدمنا القراءة النهائية للمضمون الروائى ، ولكنها محاولة قد تلاقى الاستحسان وقد لا تلاقيه . وعموماً فإننا نعتقد ـ مثل بارت ـ أن «العمل الأدبى باق ، ليس لأنه يفرض معنى واحدا على أناس مختلفين ، بل لأنه يقترح معانى مختلفة على شخص واحد »

## ● هوامش البحث

(١) «علينا أن نميز بطريقة ما بين التحليل البنيوى والتحليل النصى دون اعتبارهما متضادين ، فالتحليل البنيوى أكثر انطباقا على السرد الشفهى ، فى حين ينسحب التحليل النصى على السرد الكتابى» .

Barthes. (R): Semiotique Narrative et Textuelle

٢ ـ مجلة اتصال Communications العدد ٨ ص ١٢٦

٣ ـ نفسه ص ١٢٧

٤ ـ إذا كان فيما جاء فى كتاب بارت S/Z ما يدحض هذا الافتراض ، فإنه يلجأ أيضا إلى الشفرات الخمس فى محاولته التقنينية لأقصوصة بلزاك «سرازين» .

Picon. (G): Le Style de la Nouvelle Poet :

٦ ـ حوار حول الرواية ، مجلة «تل كل» TEL QUEL العدد ١٧ ص ٢٢ .

٧ ـ على لسان تودوروف ص ١٠٢

Todorov. (T): Poetique Structurale R.cardou. (J): Problemes du nouveau Roman

٨ ـ R.cardou. (Y): Problemes du Nouveau Roman

٩ ـ إن اختيار هذا العنوان ليشير منذ البداية إلى عالم الافلاس الذى يغلف جو الروايه . وهناك الكثير من الدراسات الحديثة التى تعنى عناية كبيرة بمسألة اختيار عنوان العمل الأدبى ، بالرغم من وجود بعض النواحى الإعلامية فى ذلك الاختيار ، كجذب الانتباه ، واعتبار الرواية سلعة لابد أن يروج لها .

• Barthes. (R): Critique et Verite

١٠ ــ محفوظ ، ن . «الشحاذ» ص ١٥٨

١١ ــ نفسه ص ٥

١٢ ــ نفسه ص ٨

١٣ ــ نفسه ص ١٠

١٤ ــ نفسه ص ٢٩

١٥ ــ نفسه ص ٤١

١٦ ــ نفسه ص ٤٢ ــ ٤٣ .

١٧ ــ نفسه ص ١٤ .

١٨ ــ نفسه ص ١٤

١٩ ــ نفسه ص ١٦ .

٢٠ ــ نفسه ص ٩١

٢١ ــ نفسه ص ٨٣ .

٢٢ ــ نفسه ص ٨٣

٢٣ نفسه ص ٩٤ .

٢٤ ــ نفسه ص ٩٧ .

٢٥ ــ نفسه ص ١٠٤ .

٢٦ ــ نفسه ص ١٣٩ ــ ١٣٤ .

٢٧ ــ نفسه ص ١٢٦ .

٢٨ ــ نفسه ص ١٣٩ .

٣٠ ــ نفسه ص ١٤١ .

٣١ ــ نفسه ص ٢١ .

٣٢ ــ نفسه ص ١٥٩ .

٣٣ ــ نفسه ص ١٣٨ .

٣٤ ــ نفسه ص ١٣٨ .




## • المراجع

(١) Barthes, Kayser, Booth, Hamon: **Poetique du Recit**, Paris 1977, p. 180.

(٢) Cohen, (J): **Structure du Langage Poetique**, Paris, 1966, p. 231.

(٣) Rifaterre, (M): **Essais de linguistique structurale**, Paris, 1971, 369 p.

(٤) نجيب محفوظ : «الشحاذ» ، مكتبة مصر ــ القاهرة سنة ١٩٦٥ ــ ١٩٧٤ ١٥٩ ص ، ١٨١ ص .



# موقف من البنيوية

الدكتور شكرى عياد

لا تبرؤاً من مسئولية هذا العنوان ولا هروباً من تبعاته ، بل إقراراً للواقع ، وصدقاً مع القارئ ، أقول إن لجنة التحرير هى التى اقترحته علىّ وهو امتحان عسير لأنه لا ينطوى على مجرد اقتراح بموضوع للكتابة ، بل هو يفترض مع المعرفة الكافية بالبنيوية و « الأهلية » لإصدار الأحكام لها أو عليها نوعاً من الصراع الإيديولوجى قد لا يخلو من التطرف أو العناد . ولا أدرى أهى منزلة كريمة تريد لجنة التحرير أن تحلّنى إياها ، أم خطة لاستدراجى ... ؟ ولكن الوجودية علمتنا أن الإنسان مواقف ، وإذن فإنسانيتى تساوى بالضبط المواقف التى أتخذها وشجاعتى فى إعلانها ، وإذا أحسنت لجنة التحرير ظنها بإنسانيتى فليس فى وسعى أن أجبن أو أخيس . ولكن إعلان المواقف لا يعنى الكذب أو التنفج . والبنيوية اليوم ـ يعلم القارئ ـ مذهب فى المعرفة وعلم النفس وعلم الاجتماع ، أى فيما يسمى مرة بالعلوم الاجتماعية ومرة بالعلوم الإنسانية ، مع أن منشأها فى علم اللغة الحديث ، ومن ثم فامتدادها الأقرب هو إلى النقد الأدبى عن طريق ذلك العلم الجديد الذى يزعم تارة أنه خادم للنقد الأدبى وتارة أخرى ـ شأن أى خادم خائن طموح ـ أنه وريثه الطبيعى ، أعنى علم الأسلوب .

وإذا كانت للبنيوية هذه الفروع كلها فهى حقيقة بأن تسمى فلسفة كالوجودية والظواهرية والمادية الجدلية ، وهى الفلسفات التى لاتزال تصطرع فى عالم اليوم . وقد تكون لى « مواقف » من هذه الفلسفات ولكننى يجب أن أعترف للقارئ بأنها مواقف مؤقتة هشة لا تستحق أن أعرضها بل أن أنهض للدفاع عنها وهل أنا من الحماقة بحيث أدعى أنى حددت موقفى من « عالم اليوم »؟ إننى ما أزال فى مرحلة الفهم ، وإذا استطعت أن أحل بعض مشكلاته العويصة قبل أن يدركنى الموت فسوف أبادر إلى تسجيل « موقفى » من تلك المشكلات عساه ينفع بعض الناس .

وإذن فلا فزع إلى خطة المجلة وموضوع هذا العدد الخاص . فالمجلة خاصة بالنقد الأدبى ، وهذا العدد خاص بمناهج النقد الأدبى الحديث ، وحسبى أن أتحدث عن البنيوية فى هذه الحدود . ومع ذلك فإن مهمتى لن تكون سهلة . فالبنيوية هى بدعة العصر ، وكتب أعلامها ، وما كتب عن هذه الكتب ، يمكن أن يؤلف مكتبة ضخمة وإذن فلابد من الاختيار . وسأعتمد فى هذا المقال على عدد من النصوص الأساسية




لبعض أقطاب المنهج ، وعدد آخر من الدراسات «المحايدة» من خارج المنهج . وإذ لم يكن بد من الولوج إلى عالم الأنثروبولوجيا البنيوية لإلقاء شئ من الضوء على النقد الأدبى البنيوى ، لمكان بحث «الأساطير» من العلمين ، فسأرفد المراجع النقدية ببعض المراجع الأنثروبولوجية المهمة ، وسأحاول ـ ما استطعت ـ أن ألتزم الأمانة فى العرض ، والدقة فى التحليل ، والموضوعية فى الحكم ، متجانفاً عن طريقة الجدل التى يمكن أن ينزلق اليها الكاتب عندما يكون بصدد الدفاع عن «موقف»

أما النصوص الأساسية التى اعتمدت عليها فينبغى أن يعد فى مقدمتها كتاب سوسير «دروس فى علم اللغة العام» إذ لا جدال فى أنه واضع اسس المنهج البنيوى التى انتقلت بسهولة من اللغة إلى الأدب . ثم يأتى بعده لغوى آخر لا يقل عنه تأثيراً فى النقد البنيوى إن لم يكن أقوى أثرا ، لأنه اهتم اهتماماً مباشراً بلغة الأدب ، وهو رومان جاكوبسون ، ومقالتاه «علم اللغة وعلم الشعر» و «وجهان للغة : الاستعارة والمجاز المرسل» ضروريان لفهم معظم ما كتب فى النقد البنيوى . ويليهما مقال آخر له بالاشتراك مع لفى ستروس فى تحليل سوناتة «القطط» لبودلير ، وكتاب لتسفيتان تودوروف بعنوان «علم الشعر» وكتابان لرولان بارت : «درجة الصفر فى الكتابة» و «س/ز» ، وأخيراً وليس آخراً كما يقولون ، مجموع لميكل ريفاتير نشر بالفرنسية بعنوان «مقالات فى علم الأسلوب البنيوى» . وأما الدراسات التى تناولت النقد البنيوى بالأصالة أو فى سياق المنهج البنيوى بوجه عام فهى : «علم الشعر البنيوى» لجوناثان كلر ، و «مفهوم البنيوية» لفيليب بتيت ، ثم مجموعة الأبحاث والمناقشات فى ندوة جامعة جون هوبكنز عن البنيوية سنة ١٩٦٦ ، وقد ظهرت فى كتاب من تحرير رتشارد ماكسى ويوجينيو دوناتو ، واحتوت على نصوص مهمة ـ أشبه بخلاصات مركزة ـ لأعلام المنهج البنيوى فى النقد الأدبى وغيره ، ومنهم رولان بارت وتسفيتان تودوروف ولوسيان جولدمان وجاك دريدا ، مع مناقشات جادة وعميقة لم تخلُ من عنف أحيانا .

وفى باب الدراسات الأنثروبولوجية قرأت قبل إعداد هذا المقال فصولاً من كتاب «الأنثروبولوجيا البنيوية» للفى ستروس ، ولم يتيسّر لدى منه إلا ترجمة عربية رديئة وفصل من الترجمة الإنجليزية نشر ضمن مجموعة نصوص منتخبة ، ثم مقاله فى تحليل أسطورة «أسديوال» (فى ترجمته الإنجليزية) وكتابه «عقلية المتوحشين» (فى ترجمته الإنجليزية كذلك) وهو شديد الإبهام فى مواضع ، ولاسيما الفصل الذى كتبه عن التاريخ . وأفدت من كتابين لشيخ الأنثروبولوجين الإنجليز إدموند ليتش ، أحدهما عن لفى ستروس ، وثانيهما مقدمة عن استخدام التحليل البنيوى فى الأنثروبولوجيا الاجتماعية ؛ واسترعى نظرى أنه تحول من ناقد للبنيوية فى الكتاب الأول إلى ممثل لها فى الكتاب الثانى[1] .

وإذا استهول بعض القراء الطيبين هذا القدر فلا شك أن هناك آخرين سيقلبون شفاههم ازدراءً . فلهؤلاء وهؤلاء أقول : إن انفجار المعلومات فى عصرنا لا يتيح لأى باحث أن يحيط بكل ما كتب فى موضوعه ولا بمعظمه ، ولا يسمح له ـ من جهة أخرى ـ بأن يغمض عينيه عن حركة الفكر فى العالم . فالنهج القاصد هو أن يعمد إلى النصوص الأصلية فيقرأها قراءة متأنية ، حتى إذا أحكمها (وليس هذا بالأمر الهين ، ولا أدعى أنى بلغت منه ما أريد) هان عليه أمر الاطلاع على المراجع الثانوية : فإما أن تتيسّر له فيلتقط بأيسر النظر ما فيها من إضافات ، وإما أن تفوته فلا يكون قد فاته إلا بعض الفروع دون الأصول ثم لا يحقرن نفسه بعد ذلك أن يحكم عقله فيما درس ، ولا يقنع بمنزل الحاكى أو المقلد أو المطّبق ، فإنها لا تفضل ـ إلا قليلاً ـ منزلة الجاهل المتشدق .

فلنبدأ بحثنا عن البنيوية ـ أيها القارئ الكريم ـ لا متظاهرين بالعلم ولا متصاغرين أمام من يدعونه . وغفر الله للكاتب ولمن زجّ به فى هذا «الموقف» الصعب !

**ـ ١ ـ**

وأول ما ينبغى البدء به هو تمييز «**البنيوية**» مذهباً أو منهجاً من كل حديث عن البنية أو البناء . فليست الكلمة جديدة على النقد الأدبى . ويمكن القول إن الحديث عن البنية أو البناء قد صاحب كل حركة نقدية عنيت بالتحليل الفنى للنصوص الأدبى ، مخالفة للاتجاه الذى ظل سائداً حتى أوائل هذا القرن (ولا يزال هو الاتجاه السائد فى جامعاتنا) نحو التفسير التاريخى ، سواء جُعل النص الأدبى حلقة فى سلسلة تطورية من الأعمال الأدبية المشابهة أم انعاكساً لظروف سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو شخصية . وفى مجال نقد الرواية لابد أن تذكر مقدمات **هنرى جيمس** للطبعة الأخيرة من أعماله ـ وقد جمعت تحت عنوان «**فن الرواية**» ـ على أنها تحول تاريخى ، فقد تبعها ثلاثة كتب مهمة لثلاثة من النقاد والروائيين الإنجليز وهى : «**وجوه الرواية**» **د. أ م . فورستر** ، و «**بناء الرواية**» **لإدوين موير**» ـ وقد ترجما إلى العربية ـ وثالثها ، ولعله أولاها بالعناية «**صنعة القصص**» **لبرس لبوك** . وقد انصبت هذه الكتب الأربعة على مشكلات البناء كما يشعر بها كاتب الرواية ، مثل زاوية النظر ـ أو وجهة النظر ـ وترتيب الأحداث ، وموقف الردائى من شخصياته ، ورؤيته للزمان والمكان . وكانت حركة «التجريب» لدى الروائيين الإنجليز والأمريكان فى العشرينات والثلاثينيات التى تصدرها جيمس جويس ووليم فوكنر ، حافزاً لأعمال نقدية ، يصعب إحصاؤها فى هذا المقام ، اهتمت اهتماما أساسيا بدراسة البناء الفنى واللغوى

أما فى مجال نقد الشعر فلا شك أن اللغة الشعرية الجديدة التى اصطنعها **إليوت وباوند** كانت وراء الأعمال النقدية الرائدة لمواطنيهما **رتشاردز وإمبسون** ، ولاسيا «**النقد التطبيقى**» و «**فلسفة البيان**» للأول و «**سبعة ألوان من تعدد المعنى**» للثانى ، مع أن ذكر **إليوت** أو **باوند** قلما يرد فى هذه الكتب . فقد كان الناقدان يحاولان التنظير للغة الشعر عموماً ، والأصح أن يقال إنهما كانا يرميان إلى إعادة صياغة الذوق ليتقبل هذه الأعمال الشعرية الجديدة ، معتمدين على التراث نفسه . ولا شك ـ على كل حال ـ أنهما فتحا بتحليلهما لفكرتى «**السياق**» و «**تعدد المعنى**» آفاقا جديدة للنقد الحديث ، وأن هاتين الفكرتين ، اللتين تترددان فى النقد البنيوى ، ليستا من الأفكار المميزة لهذه المدرسة ، فأنت تجدهما عند البنيويين كما تجدهما عند غير البنيويين من النقاد المحدثين ، بدون اختلاف مهم فى المدلول أو فى الاصطلاح غالباً .

لم يكن من الغريب ، قبل المدرسة البنيوية ، أن يتحدث الناقد عن كثافة اللغة الشعرية واستعصائها على التحديد المعجمى . فالكلمة ـ من جهة ـ متعددة الدلالات داخل النص نفسه ، ومن جهة أخرى ذات ارتباطات ممتدة تتجاوز النص إلى كل ما كتب قبله ، بل إلى «**كتاب الحياة**» نفسه كما يعبر **بارت** . وإنما يكتسب المفهومان أبعاداً جديدة عندما يرتبطان بالأصول الفكرية المميزة للمذهب البنيوى ، والتى سنحاول شرحها فى الأقسام التالية من هذا المقال .

والشبه واضح ـ على الخصوص ـ بين «**النقد الجديد**» الذى سيطر على الدراسات الأدبية فى أمريكا فى الأربعينات والخمسينات والنقد البنيوى الذى انطلق من فرنسا فى الستينيات . بل إن النقد البنيوى سمى أيضاً بالنقد الجديد . كما أن اصطلاح «**البنية**» ظل شائعاً بين «**النقاد الجدد**» فى أمريكا ، ولا يكاد القارئ يشعر بفارق بين دلالة البنية عند هؤلاء وهؤلاء سوى تأكيد البنيويين جانب الاصطلاح (= المواضعات الفنية = المؤسسة) فى الأدب ، على حين يؤكد النقاد الجدد ـ مخلصين لتراثهم الأنجلو سكسونى الذى يهتم بالواقع المحسوس المجرّب جانب النص الأدبى كعمل له تفرده وذاتيته ، قبل أن يصبح فى الإمكان النظر إلى السمات المشتركة بين مجموعة من الأعمال الأدبية ، أو بين الأعمال الأدبية كلها . ولكن هؤلاء وهؤلاء يتمسكون باستقلالية الأدب (كمؤسسة أو كأعمال متميزة) عما يسمى «**بالواقع**» الخارجى أو «**الحقائق**» الفكرية . فالعمل الأدبى عندهم جميعا وجود خاص له منطقه وله نظامه ، أو بعبارة أخرى له بنية التى تتميز عن بنية اللغة العادية بإسقاط غرض «**الإبلاغ**» من حساب الكاتب ، وهو ما يعبر عنه **أرشيبولد ماكليش** بأن القصيدة «**لا تعنى بل تكون**» ، وما أشار إليه **جاك دريدا** بقوله إن لغة الأدب لا تعتمد فقط على مبدأ المخالفة أو التمايز differances

كاللغة الطبيعية [التمايز بين الحروف هو الذى يخلق مختلف الكلمات لمختلف المعانى ، وكذلك التمايز بين الصيغ والحالات الإعرابية الخ] بل على مبدأ الإرجاء difference أيضا [النص الأدبى لا يحدد المعنى بل يرجئه أو يبقيه فى حيز الإمكان ، بحيث لا يكون النص علامة على معنى بل هو نفسه منتجا للمعنى] وما عبر عنه بارت بقوله إن عمل الناقد ليس اكتشاف «**معنى**» العمل الأدبى ، ولا حتى «**بنيته**» ، وإنما هو إظهار عملية البناء نفسها ، أو «**اللعب**» المستمر بين سطوح المعنى .

**فالفرق بين «النقد الجديد» و «النقد البنيوى» يوشك أن يكون كله راجعاً إلى حالتين من حالات الفكر ، لا إلى اختلاف فى المسلمات أو النتائج . وهو فرق أجمله ليتش أحسن إجمال بقوله إن الاتجاه البنيوى ـ كما يسمى ـ هو اتجاه عقلانى يهتم بالأفكار قبل اهتمامه بالوقائع الموضوعية ، على خلاف الاتجاه الآخر التجريبى الوظيفى الذى يعتمد على الملاحظة المباشرة للعلاقات المتبادلة بين أعيان الموجودات . ولعله لم يعد الصواب كذلك حين قال إن الاتجاهين غير متعارضين بل متكاملان . والتكامل بينهما يظهر لدينا حين نخرج من مجال النقد النظرى إلى مجال النقد التطبيقى . فهنا نلاحظ تقارباً ـ إن لم نقل اتفاقا ـ فى المبادئ والوسائل والنتائج .** فإذا قارنا ـ على سبيل المثال ـ بين تحليل **كلينث بروكس** ـ من أقطاب النقد الجديد ـ لقصيدة **كيتس** «**إلى قارورة إغريقية**» وتحليل **ريفاتير** ـ من ممثلى البنيوية ـ **لسوناتة بودلير** «**القطط**» ، وجدنا أمامنا نوعاً واحداً من النقد ، سوى أن الثانى أكثر تفصيلاً من الأول . بل إن المبدأ البنيوى الأساسى الذى يعتمد عليه **ريفاتير** فى تحليلاته كلها ، أعنى أن جوهر البنية هو «**العلاقة**» لا «**الذوات**» المكونة لأطراف هذه العلاقه ـ هذا المبدأ مقرر بوضوح تام عند **بروكس** ، الذى يقارن بين صورتين فى قصيدة **كيتس** : صورة النايات المحفورة على القارورة الإغريقية والألحان غير المسموعة التى يتخيلها الشاعر صادرة عن هذه

النايات ، أجمل من كل لحن مسموع ؛ وصورة الاحتفال الدينى الذى مثله الفنان على القارورة ، والمدينة التى خلت من سكانها كما يتخيل الشاعر [إذ غادروها جميعا ليشتركوا فى هذا الاحتفال] فيقول بروكس : «إن العلاقة بين المدينة المتخيَّلة والاحتفال المصَّور هى ذات العلاقة بين اللحن غير المسموع والنايات المحفورة» . البنية واحدة ، وهى تتكرر فى أشكال كثيرة ، حتى تصبح القصيدة نفسها ، فى علاقتها بالواقع ، شكلا من أشكال هذه البنية ، لعل بروكس لم يعبر عن هذا المعنى الأخير بمثل هذه البساطة ، لا عجزاً أو غفلة عن ذلك ، بل لأن التحديد ينفى أى معنى آخر ، ومن ثم يبعدنا عن الشعر بدلاً من أن يقربنا منه . وإذن فلعل خير ما يمكننا أن نفعله ـ هكذا يقول فى ختام مقاله ـ «هو أن نتعلم الشك فى قدرتنا على أن نمثل أية قصيدة كانت تمثيلا صحيحاً عن طريق النثر» . ومرة أخرى نراه يلتقى فى هذا المبدأ مع بارت الذى ينكر أن يكون عمل الناقد هو اكتشاف المعنى أو البنية .

**ولعل هذه الفكرة هى النتيجة المنطقية التى يجد النقد الحديث نفسه مواجهاً بها ، ما دام قد بدأ من مسلمة «استقلالية الأدب» . ولهذه النتيجة العملية وجهها النظرى الذى يقول بأن موضوع الأدب هو الأدب ذاته وليس أى شئ آخر ، لا «الحياة» ولا «المجتمع» ولا «الأفكار» ولا غيرها مما يزعمه أصحاب النزعة التاريخية . لهذا لقيت قصيدة مثل قصيدة كيتس «إلى قارورة إغريقية» اهتماماً غير عادى من النقاد الجدد ، ولهذا أيضاً كتب بارت كتاباً كاملاً فى تحليل قصة قصيرة لبلزاك بطلاها كلاهما فنان ، إن لم نقل إن بطلها الحقيقى هو القصة نفسها . ويشير روب جرييه إلى هذا المعنى بقوله إن «زمن الرواية» عنده هو الزمن الذى تستغرقه قراءتها . فليس المقصود بعبارة «أن موضوع الأدب هو الأدب ذاته» ضرورة أن يكون موضوعها الكتابة أو الفن أو بطلها كاتبا أو فنانا (وإن كان لهذا الاختيار دلالة) وإنما المقصود أن متعة القراءة تنحصر فى متابعة مغامرات المعنى ، فى الحوار المستمر بين القارئ والنص . فليست الحوادث ولا الأفكار ولا الشخصيات إلا وسائل لإجراء هذا الحوار . ولكن ما دور القارئ فى هذه العملية ؟ إن القارئ ، حين يقرأ ، ليس ذاتا ، ولكنه فى حقيقة الأمر مجموعة مواضعات ، تكونت من خلال قراءاته السابقة ، فهو يتوقع ، أو يفاجأ ، أو يقبل ، أو ينكر ، بناءً على ما قرأه من قبل . وهذه المواضعات نفسها حاضرة لدى الكاتب حين يكتب . وإذن يمكنك أن تقول إن الذى يحدث ، فى حقيقة الأمر ، هو أن النص يحاور نفسه ، كما يمكنك أن تقول ـ على العكس تماما ، وبنفس الصدق ـ إن القارئ هو الذى «يكتب» النص . أما بارت فيقول ، بتفصيل أكبر ، إن ما يحدث أثناء عملية القراءة هو أننا «نترجم» ما نقرؤه ، أى أننا نعرف ما يحدث ، ونعطيه اسما ، وفى خلال ذلك نتبين الأصوات المتعددة التى يتألف منها النص .**

## ـ ٢ ـ

لا شك أن ثمة مسافة غير قصيرة بين القول بأن «**موضوع الأدب هو الأدب ذاته**» [وهو عنوان نضعه نحن لممارسة أساسية أخذ بها النقد الجديد كما أخذ بها الأدب الذى واكبه وتفاعل معه ، ممارسة تقبل أية مادة مأخوذة من الحياة على أنها «**أدب**» إذا أميت منها كل ما يربطها بالزمان والمكان ـ كما يوقف نشاط بعض الخلايا فى الأجسام الحية ـ ونُشِّطت دلالاتها على بعض القيم الخالدة فى الفن] والقول بأن «**النص يحاور نفسه**» [وهو عنوان نضعه نحن كذلك لنتخلص به منهج **بارت وجوليا كرستيفا** الذى يقوم على تتبع الأصوات الكثيرة داخل النص] .

هذه المسافة تدل ـ كما سبق ان قلنا عن فكرتى «**السياق**» و «**تعدد المعنى**» ـ على أن المذهب البنيوى اعتمد أصولاً فكرية جديدة ميزته عن المذاهب النقدية السابقة ، وإن كان وثيق الارتباط بها . ولعل مما تجدر ملاحظته من الناحية التاريخية (ولا أدرى لماذا يهمل دارسو الأدب فى هذه الأيام الوقائع التاريخية ولو كانت وثيقة الصلة بموضوعهم ، وكأن فيها ميكروبا يمكن أن يفسد أبحاثهم الشكلية) أن **رومان جاكوبسون قد** عاصر ازدهار حركة النقد الجديد فى أمريكا واختلط بممثليها ، وإن لم يعد من أعلامها لأنها كانت حركة نقدية خالصة ، وكان هو معنياً بالأدب من خلال اللغة دائما . ويبدو أن **جاكوبسون** ـ الروسى المولد والنشأة ـ هو الذى حفز النقاد فى أمريكا وفرنسا على السواء إلى الاهتمام بالشكليين الروس . هذه هى التأثيرات الواضحة التى عملت فى تكوين النقد البنيوى من خلال الترجمة والاتصال المباشر ، ولا ينبغى أن ننسى ـ بعد ـ ذلك التأثير المبهم النافذ الذى نسميه روح العصر . فالبنيوية التى تبدو للكثيرين بدعة جديدة ـ بكل ما يحمله معنى البدعة من إغراء لبعض الناس وكراهة لآخرين ـ ليست فى الواقع إلا وجهاً من وجوه الحداثة التى تمتد جذورها إلى أواخر القرن الماضى ، والتى حمل لواءها المنشئون قبل النقاد (يذكر بارت ، فى هذا السياق ، ميلارميه وبروست) . ولكن إذا كانت الحداثة تعنى ، أساساً ، قطع الوشائج التى تربط اللغة بما هو مبذول وعادى ، بحيث تتخلص من تبعيتها لغيرها كأداة توصيل ، فلا شك أن البنيوية تدفع بهذه العملية إلى أقصى مداها . **فإذا كان لنا أن نتحدث عن مذهب تجريدى فى الأدب ، ينفى تماما وظيفة التصوير أو المحاكاة كما ينفيها المذهب التجريدى فى الفنون التشكيلية ، فإن ذلك المذهب هو البنيوية . والفرق بين ناقد مثل بارت وناقد مثل فاليرى (الذى يستشهد به البنيويون كثيراً) هو كالفرق بين روائى كبروست وروائى (أو لا روائى ؟) كروب جرييه** . ولعل من أسباب اهتمام البنيويين بالرواية أكثر من الشعر أن الرواية كانت تمثل تحديا أكبر للفن التجريدى . فهل يمكن أن تخلو رواية ما من تصوير أو محاكاة ؟ لقد اقتحم التجريد تخوم النثر ، واستطاع ـ بواسطة التحليل البنيوى ـ أن يكشف عن أدق الحيل اللغوية التى يعمد إليها القصص لينسلخ عن الواقع . إن الرواية الجديدة (أو اللا رواية) عند منشيئها والمدافعين عنها هى مثل الشعر تماما «**لا تقول شيئا**» ، بل إنها أشد تعقيداً من الشعر لأنها لا تكتفى بتعدد المعنى الذى تحدث عنه **إمبسون** بل تعمل على مستويات كثيرة أو تستخدم مواضعات كثيرة يتعذر إحصاؤها : بعض هذه المواضعات يستمد من الخارج : مواضعات تتعلق بالحياة الاجتماعية كعلاقات الأبناء بالآباء وعلاقات الأقارب والأصهار وقيمة المال وقيمة النسب وآداب المآدب الخ ؛ وبعضها يرجع إلى الثقافة بمعناها الضيق : من أفكار عن الفن والعلم والصحة والمرض والجغرافيا والاقتصاد والصناعة والتجارة إلخ ، وبعضها يرجع إلى الدين والحكمة من أفكار عن الحياة والموت والحظ والقدر وطبائع البشر ومصير الإنسان

الخ. وبعضها الآخر راجع إلى الفن نفسه: من طريقته فى عرض الأحداث وتوزيعها على الرواية وإيجاد نوع من الوحدة بينها، وحيل للكشف عما يريد الروائى أن يبينه أو يوحى به من طبائع الشخصيات، واسلوب فى التشويق يعتمد على سرٍّ يلوح به الروائى ثم يعرضه ثم يقلّبه بين تلميح وتعمية وإخفاء وإظهار الخ. هذه «الكثرة» موجودة لا يصعب تتبعها فى الأعمال الروائية الكلاسية نفسها [كل ما قبل بروست هو فى نظر بارت لاشىء، كما أن المعاصرين الذين يستعيضون عن «الكتابة» «بالفن» - مثل أندريه جيد - هم كلاسيون كذلك]. أما الأعمال الحديثة حقا، الأعمال التى جُعلت «لتُكتَب» لا «لتُقرأ»، أو بعبارة أخرى تلك التى توصف بأنها منتجة للمعنى، وليست بحال ما نواتج عن معنى، فهذه يقف النقد أمامها عاجزاً، أخرس. يقول بارت:

**«أما النصوص التى يراد بها أن تُكتَب، فلعله لا يوجد شئ يصلح لأن يقال عنها. ولكن أين هى أولاً؟ من المؤكد أننا لن نجدها بين المقروء (أو على الأقل لن نجدها إلا فى الندرة، بالمصادفة، لمحاً واعتراضاً فى بعض الأعمال الحدّية أو المتطرفة): إن النص الذى يراد به أن يُكتَب ليس شيئاً متعينا ولا نكاد نجده فى المكتبة وزيادة على ذلك لمن حيث إن نموذجه هو كونه منتجاً (لا ممثَّلا) فإنه ينفى كل نقد: لأن النقد مادام ناتجاً عنه فسيختلط به، وإذ يعيد كتابته فإنه لن يكون إلا ناشراً ومفرِّقاً له فى حقل الاختلافات الذى لا حدود له. إن النص الذى يراد به أن يُكتب هو حاضر دائم، لا يمكن أن يوضع فوقه أى قول مترتب عليه (إذ لا مناص من أن يحوِّله إلى ماض)؟ النص الذى يراد به أن يكتب هو نحن فى حال الكتابة، قبل أن تصبح لعبة العالم اللانهائية (العالم باعتباره لعبة) مخترقة ومقطعة وموقوفة ومجمَّدة بنظام واحد (إيديولوجية، جنس أدبى، نقد) يختصر كثرة المفردات، وانفتاح الشبكات، ولا نهائية اللغات. النص الذى جُعِل ليُكتب، هو الروائى بلا رواية، الشعر بلا قصيدة، المقالة بلا حديث، الكتابة بلا أسلوب، الإنتاج بلا ناتج، البناء بلا بنية».**

**(س/ز، ص ١١)**

ربما تلقف بعض الناس هذه الفقرة من كلام **بارت** واتخذوها موضوعاً للتندر والسخرية، أو حمّلوا المترجم وزرها. وربما أمسك بها آخرون وجعلوها كالمشق يقلدونهاوهم لا يعرفون رأسها من ذيلها. وكتابات بارت لا تخلو من غموض، ولكنه غموض لا يفتعله الكاتب وإنما مرجعه، غالباً، أمران: إما أنه يستعمل مصطلحات غير مألوفة فى لغة النقد وإن كانت معانيها - فى منظومة **بارت** الفكرية - أكثر وضوحاً وتحديداً من معظم المصطلحات التى تلوكها الألسن حين يتحدث الناس عن الأدب ومذاهبه وفنونه. وأحسب أن القارئ الذى وعى ما مهدنا به لهذه الفقرة لن يخفى عليه الجليل من معانيها. وإما أنه - وهذا هو الأهم - يتحدث عن شئ غير مألوف ولن يكون مألوفا: ذلك أنه واقف على تخوم الوعى، يحدثنا عن عالم هو حرية تامة، عالم تعطلت فيه اللغات وغابت الحدود التى رسمها الإنسان، فهو إن شئت حلول كامل (كما عند الصوفيه) أو إن شئت فراغ مطلق (إذ يبدو أن بارت لم يقرر بعد). **فى مثل هذا العالم لن تكون هناك أشياء، بل لن تكون هناك قيم ثابتة، وإنما هو فعل محض. وبارت يتحدث عن «العالم» ولكنه لا يعطى أمثلته إلا من الأدب. ويبدو لى أن ما يقوله عن الأدب ينطبق على كل ما فى العالم الحديث** (أكره أن أقول: العالم الغربى، أو الحضارة الغربية، لما ينم عنه هذان التعبيران الشائعان من خداع للنفس، وتباه مفلس: إنما هى حضارة حديثة واحدة، وما نحن أبناء الشرق إلا الطفيليات التى تعيش وتتكاثر حول شطآنها). وإن شئت فانظر حولك: الناس، كل الناس، يجرون وراء الثروة، والمنصب، والسلطة، والجاه - الأفراد والجماعات والدول، حتى إذا بلغوا ما أملوه وجدوه حطاما، فاندفعوا مرة أخرى يجرون وراء مزيد من الثروة والسلطة والمنصب والجاه. القيمة الوحيدة الباقية - إن كانت هناك قيمة - هى هنا السعى نفسه («وأن ليس للإنسان إلا ما سعى»!) دين جديد، وكأن الزمن استدار كهيئة يوم خلق الله السموات والأرض.

**عند بارت، كبير نقاد هذا العصر، لا توجد إلا قيمتان أدبيتان: الكتابة والقراءة: أو إن شئت الدقة فقل: الكتابة القراءة** (بمعنى أن الكتابة تقرأ القارئ: «النص يتكلم طبقا لرغبان القارئ» - م. ن. ص ١٥٧، «فى النص لا يتكلم إلا القارئ وحده» - م. ن. ص. ن) **والقراءة الكتابة** (أى أن قيمة النص هى فى أن يجعل القارئ يكتبه أو يعيد كتابته، أن يحطم قاعدة التعامل الرأسمالى بين كاتب منتج وقارئ مستهلك) **وهما وجهان لحقيقة واحدة أو قيمة واحدة. الكتابة فعل أشبه بالقراءة، والقراءة فعل أشبه بالكتابة، وقيمتها ليست فى الشئ المنتج** (المعنى فى الحالتين) **بل فى الإنتاج نفسه**. ولكن **«الأدب الفعل»** ليس كسائر الأفعال المدنية التى أشرنا إليها، بل هو فعل واع مدرك، هو - وحده - شاهد المأساة التى يعيشها إنسان هذا العصر. فمشكلة الكاتب فى عصرنا هى تحرير الكتابة من كل المواضعات التى فرضها الأدب على نفس فى كل العصور السابقة، لأن هذه المواضعات جميعها لم تعد صالحة للتعبير عن عالمنا الممزق فإذا أراد الكاتب أن يعبر وجد طوع يمينه لغة «أدبية» جاهزة، حافلة بكل أنواع الزينة، ولكنه كلما استسلم لهذه اللغة وجد نفسه يبتعد عن مهمته الحقيقية وهى أن يعبر بأمانة عن إنسان عصره. والحل الذى يقترحه بارت هو أن يعود الكاتب إلى لغة بريئة، لغة «آدمية» (نسبة إلى آدم أبى البشر)، أن يعود إلى «درجة الصفر» حيث لا توجد أية علامة مميزة. ولكن السخرية هى أنه حتى لو نجح فى ذلك فسيجد نفسه بعد قليل أسير هذه الطريقة الجديدة فى الكتابة، أى أنها ستصبح، بدورها، تقليدا.

وإذن فالكتابة فى عصرنا ليست إلا هذه اللحظة الأولى التى يخترق فيها الكاتب كل الحدود ويحطم كل الحواجز - ليجد نفسه بعد ذلك أسير القيد الذى صنعه لنفسه بنفسه. الكتابة هروب مستمر إلى الأمام، إلى الأمام فقط، إذ ليس هناك هدف منظور، إلا أن يكون

ذلك الهدف عالما بسيطا واحدا خاليا من كل تمييز أوتحديد، نقيضا لعالمنا الحاضر الذى بلغ النهاية فى التعقيد.

**إن مفهوم بارت «للكتابة» يشف عن نزعة اشتراكية إنسانية طوبوية. وهذه الصفات الثلاثة كلها مناقضة لما اشتهر عن البنيوية من أنها معادية للتاريخ، أو على الأقل أنها تنكر علمية التاريخ، ومن ثم فلا مكان فيها لفكرة التطور التى لا تفهم الاشتراكية بدونها؟ وأنها ترفض اعتبار الإنسان محور الكون وصانع القيم، ومن ثم فهى تشن الحرب على الظواهرية والوجودية؛ وأنها علمية، تحاول أن تصل بالدراسة الأدبية والدراسات الإنسانية كلها إلى درجة من الثبات تسمح باستخدام الوسائل الرياضية فى البحث.**

**وقد يقال إن هذا المفهوم (الاشتراكى الإنسانى الطوبوى) ينتمى إلى مرحلة مبكرة فى تطور بارت الفكرى، ومن ثم لا ينبغى إقحامه على البنيوية. والواقع أن كتاب بارت «درجة الصفر فى الكتابة» (١٩٥٣)** يحمل آثاراً قوية من الماركسية والوجودية معا، ولكنه يعد أيضاً معلماً من معالم النقد المعاصر، وأهم من ذلك أن المفهوم الذى طرحه بارت للكتابة فى هذا العمل المبكر قد بقى ثابتاً فى إنتاجه الأخير. ولا أظن أن القارئ قد لاحظ فى الفقرة التى نقلناها، منذ قليل، عن كتابه «س/ز» (١٩٧٠) أنه ابتعد عن هذه الأفكار. بل إننا لم نزد على أن شرحنا فكرة وردت فى كتابة المتأخر بالرجوع إلى الكتاب المتقدم. **فالأولى أن نسلّم بأن البنيوية لا تعد رد فعل للمذاهب الفلسفية السابقة إلا لأن لها جذوراً فى هذه المذاهب، كما أن للنقد البنيوى جذوره فى النقد السابق. والواقع أننا، حين نفعل ذلك، نكون بنيويين وناقدين للبنيوية فى الوقت ذاته: نكون بنيويين لأننا نرى أن التمايُز بين أى منظومتين اجتماعيتين لا يكمن أساساً فى اختلاف العناصر بل فى اختلاف العلاقات، كما نكون بنيويين لأننا نرى أن اختلاف النظم الرمزية (ومنها النظم الفلسفية، من حيث إن الفلسفة أداتها اللغة، واللغة نظام رمزى) لا يعنى انقطاعاً بين نظام ونظام، ولكنه «حقل من الاختلافات لا نهاية له»، حسب تعبير بارت نفسه. أما أن يكون معنى هذا الاتصال هو أننا نعيش فى «حاضر دائم»، بحيث تصبح فكرة التاريخ نفسها فكرة تعسفية من صنع الإنسان، فهنا نجد أنفسنا فى موقف الناقد للبنيوية، من واقع البنيوية نفسها، وهو أنها انطلقت من لحظة تاريخية معينة ساد فيها الشعور بالتمزق والضياع وانعدم الهدف.**

وما نريد أن نعود فنقحم أنفسنا فى فلسفة البنيوية، بعد أن آثرنا الوقوف عند حدود النقد الأدبى. ولكن الحدود النظرية ليست كحدود الدول، وليس فى مقدور الناقد البنيوى أن يهرب من مشكلة القيمة، ولهذا يجد نفسه، إن أراد أو لم يرد، مستنداً إلى أسس فلسفية، فضلاً عن كونه مرتبطاً بظروف اجتماعية وتاريخية، مثله مثل الأدب الذى يدافع عنه أو يفسره. **ومن هذه الناحية يعتبر بارت ناقد العصر حقا، لأنه الناقد الذى يقدم تبريراً شاملاً ومعقولاً للأدب الرمزى والأدب السيريالى وأدب العبث وأدب اللارواية وسائر الاتجاهات التى توصف «بالطليعية». ونقول إنه يقدم «تبريراً» لهذه الاتجاهات ولا نقول إنه يقدم «تفسيرا» لها**، لأن الملاحظ أنه قلما يتعرض لهذه الأعمال فى دراساته التطبيقية، وقد صرح فى الفقرة التى نقلناها عنه بأن الأعمال الطليعية حقا ـ تلك التى يراد بها أن «**تُكتَب**» لا أن «**تُقرأ**» ـ هى أعمال غير قابلة للدراسة النقدية. وإذا كانت مثل هذه الأعمال نادرة أو شبه معدومة، فإن قابلية العمل للدراسة النقدية تتناسب تناسباً عكسياً مع قربه من ذلك المثال. ولكن يقابل ذلك أن العمل الذى يخضع بسهولة للنقد هو العمل الأشد فقراً والأقل ثمرة للناقد فلهذا وذاك يجد الناقد البنيوى بغيته حين يريد أن يقدم دراسة تطبيقية ـ فى عمل «كتِب ليُقرأ» بشرط أن يكون فى مثل هذا العمل قدر من «**تعدد الأصوات**» يسمح بالنظر اليه كواحد من «**الاختلافات التى لا نهاية لها**» والتى تكوّن «الأدب» باعتباره وحدة. ومادامت غاية الناقد من دراسة نص واحد هى إظهار الأصوات الكثيرة التى يتكون منها، ومن ثم إعادته إلى الخضم الواسع الذى صدر عنه، فإنه لا يقدم دراسة فردية عن هذا العمل، وإنما يتكلم عن «الأدب» من خلاله. وهو أيضاً لا يحاول اكتشاف «معناه الكلى»، لأن هذا المعنى الكلى إن وجد فليس هو ما يجعله أدبا، إنما هو أدب بفضل هذه الحركة المستمرة بين سطوحه. ومع أن الناقد هنا لا «**يعيد كتابة**» العمل، وإنما «**يفسره**»، فإن هذا «**التفسير**» يحطم العمل الأدبى فى سبيل اكتشاف الأصوات الكثيرة التى يتكون منها، و«**اللعب**» الدائر فيما بينها، ومن ثم فهو «**يعيد كتابته أيضاً فى كتاب الأدب الكبير**»

**ـ ٣ ـ**

**إلى أى حد تعد النظرة إلى الأدب على أنه «فعل» تتداخل فيه عمليتا القراءة والكتابة ـ وهى نظرة عبر عنها عدد من البنيويين الآخرين بطرق مختلفة ـ نظرة جديدة؟** إننا نلمح فيها جذوراً قديمة من فكرة «**تعدد المعنى**» وفكرة «**استقلال العمل الأدبى**». ولكن الجديد فيها حقاً هو الدور الرئيسى الذى تعطيه للقارئ. فليس القارئ مجرد «**مستقبل**» أو «**متلق**» كما تعودنا أن نقول فى النقد التقليدى، ولكن الأدب ـ من حيث هو فعل ـ لا يتحقق وجوده إلا باشتراك الكاتب والقارئ. وإذا فسرنا هذه النظرة ـ تاريخيا ـ بأن التفكير فى «**قيم مطلقة**» قد زال نهائياً من عالمنا، وإذا رأى فيها الكثيرون إعلاء مقصوداً لمهمة الناقد (باعتباره قارئاً نموذجيا)، فإنها ـ من ناحية أخرى ـ اقتراح علمى للخروج من معضلة «**القيم**» عن طريق التسليم بنسبيتها، ومن ثم تنحلّ مشكلة الذاتية التى لا يزال النقد يدور حولها دون أن يوفق إلى حل مرض. فالتقاء القارئ والكاتب فى «**عملية**» نسميها الأدب لا يمكن أن يتم إلا فى ظل مواضعات معينة متفق عليها بينهما ضمنا، هذه المواضعات التى نسميها التقاليد الأدبية، وإذا تأملناها وجدناها لا تخرج عن كونها نظماً من الرموز: تبدأ بمعان جزئية كالمجازات والكنايات التى تعود الشاعر العربى أن يرمز بها لجمال المرأة أو شجاعة الرجل، وتنتهى بتركيبة كاملة كالتركيبة التى وصفها ابن قتيبة لقصيدة المدح، وهى سلسلة مواضعات أدبية تهدف إلى عقد صلة تبادلية بين المادح والممدوح. فالأدب ـ من هذه الناحية ـ ليس إلا وسيلة لعقد صلة اجتماعية عن طريق استخدام الرموز. وككل صلة اجتماعية يمكن النظر إليه على أنه نوع من تبادل المنافع، وإن اختلفت طبيعة المنفعة المتبادلة، فهى فى

الأدب ـ غالبا ـ نوع من الحاجة النفسية إلى جانب كونها حاجة مادية ، أو أكثر من كونها حاجة مادية .

إن مشكلة القيمة فى الكتابات العلمية المعاصرة ، ومنها الكتابات النقدية التى تحاول أن تكون علمية ، لا يشار إليها إلا عرضاً ، مع التصريح أو التلميح بأنها من بقايا فكر عتيق . ولكن البحث العلمى فى الرموز يمكن أن يحول مشكلة القيمة إلى أفق جديد إذ يجعلها ناتجاً من نواتج الحياة الاجتماعية . وهذا هو ما تفعله **«السيميولوجية»** أو دراسة الرموز . فموضوع هذه الدراسة هو **«النظم الرمزية»** المختلفة . ومعلوم أن كل منتَج من منتجات الإنسان ـ سواء أكان الغرض منه فى الأصل مادياً أم لم يكن ـ يمكن أن يستخدم للتعبير عن معنى . فالمحب يقدم إلى محبوبته وردة للتعبير عن حبه ، ثم تتغير ألوان الحب فتتغير ألوان الورد ، على نحو ما تصفه الأغانى ، وربما قدم لها عقداً ثميناً ليعبر عن معنى أكثر من الحب ، وإذن فالهدايا بين المحب ومحبوبته لغة مقننة يعرفها أهل الهوى . هذا مثال قريب ولكنه كاف لتوضيح قيمة المنهج السيميولوجى فى دراسة الحضارات الإنسانية . وغنى عن البيان أنه يستخدم فى دراسة مشكلات أنثروبولوجية عويصة كمشكلة السحر ودلالته على العقلية البدائية (ومعلوم أيضاً أن السحر يعتمد على استخدام الرموز) .

أما فى مجال النقد الأدبى ـ وهو الذى يعنينا ـ فالمنهج السيميولوجى يساعد على حل مشكلة القيمة ، أو إن شئت فقل إزاحتها من الطريق . فما زال النقد الأدبى يجد عناءً شديداً فى التخلص من المعايير الجمالية ، ومعظم الناس لا يجدون معنى للنقد الأدبى إذا لم ينتهِ إلى القول بأن هذا النص جيد (أوجميل) وذاك ردئ (أو قبيح) ، أو أن هذا أجود أو أجمل من ذاك ، أو أن هذا يستحق الدراسة وذاك لا يستحق والذين يرفضون أى مقياس جمالى (**مثل فراى وريفاتير**) يقدمون لك بديلاً غير مقنع حين يسمون **«أدبا»** كل ما قدمه منشئوه أو ناشروه على أنه كذلك ، وهم يقيمون الدليل بأنفسهم على فساد هذا المقياس إذ لا يحللون إلا أعمالاً أدبية منتخبة مشهوداً لها بالجودة ، وما عليك إلا أن تترصد لهذه التحليلات لترى أنها تتضمن ـ كغيرها ـ أحكاماً بالقيمة الجمالية . والمنهج السيميولوجى ـ إذ يجعل الأدب معاملة بين كاتب وقارئ ، حسب نظم معينة من الرموز يمكن أن تتغير من عصر إلى عصر ومن بيئة إلى بيئة ـ يستطيع ببساطة تامة أن يرجئ بحث القيمة إلى أن تُدرس الاختلافات التى تطرأ على الذوق الأدبى باختلاف العصور والبيئات ـ أو أن يحيل هذا البحث برمته إلى فرع خاص من الدراسات الإنسانية يسمى تاريخ الذوق .

ولابد هنا من وقفة لمزيد من الإيضاح للعلاقة بين البنيوية والسميولوجية فقد يبدو حديثنا عن الأخيرة نوعاً من الاستطراد دعت إليه فكرة اشتراك الكاتب والقارئ فى «العملية» الأدبية ، وهى فكرة قد يتساءل القارئ عن مدى أصالتها فى النقد البنيوى . نعم ! **لقد كان مدخلنا لفهم النظرة البنيوية إلى الأدب على أنه «فعل» لا على أنه «شئ» مدخلاً تاريخيا ، ولا شك أن القراء الذين عرفوا شيئا عن البنيوية سوف ينكرون علينا ذلك ، أما القراء الذين يتعرفون إلى البنيوية للمرة الأولى من خلال هذا المقال فيحسن بنا أن نقول لهم : إن البنيوية تحاكم التاريخ لأنه يغفل العلاقات بين أجزاء النظام الواحد ـ مع أن هذه العلاقات هى جوهر النظام ـ بحثاً وراء «تطور» جزء من الأجزاء ، فلا بأس ، ولو على سبيل التجربة ، أن نحاكم البنيوية باسم التاريخ وباسم البنيوية معاً لأنها هى نفسها جزء من نظام كبير بجمعه وحدة فكرية ومادية ولحظة تاريخية** . إن «روح العصر» تعنى وحدة حقيقية متعينة ، وليست مجرد وهم اخترعته المثالية الألمانية ، وسواء سميناها بهذا الاسم أم بغيره أم تركت بدون تسمية فهى مسلمة من المسلمات التى يقوم عليها فرع آخر من الدراسات الادبية الحديثة ، أعنى الأدب المقارن . على أن المدخل التاريخى الذى اخترناه لم يشوه صورة البنيوية بل لعله أن يكون قد زادها وضوحاً . فالنظر إلى الأدب على أنه **«فعل»** لا على أنه **«شئ»** قد ربطه ربطاً مباشراً بالموقف «العقلانى» للبنيوية (إذا كنا لانزال نذكر هذا الوصف الذى استخدمه ليتش) ، إذ إن الفرق بين **«نظام من الأفعال»** (مثل : سلوك مهذب يستتبع جواباً مناسباً ، أو العكس) و «نظام من الأشياء» (مثل تركيب حسم حىّ أو جماد) هو أن الأول تصور عقلى مجرد ، والثانى صورة محسوسة مدركة بالحواس أو محفوظة فى الخيال (وإن كنا لا نذهب إلى حد الفصل القاطع بين النوعين) . وبما أننا بصدد فعل من نوع خاص وهو النوع الرمزى فلا يمكن أن يتصور بدون **«نظام»** يميز بعض الرموز عن بعض حتى لا تختلط دلالاتها .

وهكذا يمكننا أن نقول إن فكرة **«أن الأدب فعل»** تستتبع **«أن الأدب فعل رمزى له نظام»** كما تتضمن **«أن هذا النظام صورة عقلية مجردة»** . وليست السميولوجية إلا منهجاً لدراسة الوقائع الاجتماعية باعتبارها رموزاً خاضعة لنظم عقلية مجردة . وإذن فالعلاقة بين البنيوية والسميولوجية لم تأت فى حديثنا عرضا ، بل إنها فرضت نفسها لأن الكلمتين فى الحقيقة مترادفتان ، وإذا اعتبرنا الجملة السابقة تعريفاً للسميولوجية فإنها تصلح تعريفاً للبنيوية أيضا . **أما النقد البنيوى ، أو «علم الأدب» البنيوى بتعبير أدق ، فليس إلا فرعاً من السميولوجية ، يمكن أن يختفى فى يوم من الأيام ، ليندمج فى هذا العلم الكبير ، كما يندمج الرافد فى المجرى الرئيسى** .



ـ ٤ ـ

وينبغي أن نتوقف قليلاً عند هذه التسمية «**علم الأدب**» أو «**علم الشعر**» ، فإنها تنطوى على بعض الإشكالات التى تتعلق بالبنيوية ، أو السميولوجية .

ومع أن «**علم الشعر**» Poétique - Poetics تسمية قديمة جداً ، ترجع إلى أرسطو الذى يمكننا أن نصفه بأنه «**البنيوى الأول**» ، فإن أرسطومن حذاحذوه لم يقيموا أى نوع من التقابل بين المعانى المجردة والواقع المجرَّب ، بل كانوا ، فى نظامهم الفلسفى ، يتصورون تطابقاً تاماً بين هذا وذاك . ولذلك لم يميزوا فى «القوانين» التى وضعوها لصناعة الشعر بين «**الواقع**» و «**الواجب**» ، وتصوروا أن ما استخلصوه من النماذج الأدبية المعترف بها عندهم يمثل حقائق علمية ثابتة . أما البنيويون المعاصرون فإنهم يعلمون أن مواضعات «الكتابة» قد تغيرت كثيراً على مدى العصور ، وأنها ـ فى العصر الحاضر بوجه خاص ـ تختلف اختلافاً كبيراً عما كانت عليه منذ قرن واحد أو أكثر قليلا ، ومن ثم فهم يتابعون سوسير فى تفرقته بين «**اللغة**» [ باعتبارها من الأصوات الدالة متعارفا عليها فى مجتمع معين وإن لم يوجد كواقع منطوق لدى أى فرد من أفراده ] و «**الأقوال**» [ وهى كل الحالات المتحققة من استعمالات اللغة ولا يكون واحد منها بل ولا يلزم أن تكون جميعها ممثلة للغة فى كمالها ونقائها المثاليين ] ـ فيفرقون كذلك بين «**الأدب**» باعتباره نظاماً رمزياً تحته نظم فرعية يمكن أن تسمى «**الأنواع الأدبية**» ، وبين «**الأعمال الأدبية**» التى هى نصوص متحققة يمكن أن تمثل هذه النظم بكيفية ما أو بدرجة ما . «**فعلم الأدب**» يدرس الأدب ، و «**النقد الأدبى**» يدرس الأعمال الأدبية . وطبيعى أن يمثل الأول المنزلة الأولى ، بل إن الدراسة البنيوية لعمل معين كثيراً ما تجعل العمل المدروس ـ كما فعل بارت فى دراسته لقصة بلزاك ـ أشبه بعماد لدراسة يقصد بها «الأدب» بوصفه نظاماً كليا مجرداً .

والتفرقة بين النظرية (أو نظرية الأدب أو أصول النقد) وبين التطبيق (أو النقد التطبيقى أو الدراسة النقدية) معروفة لدى النقاد جميعا ، ومن المسلم به عندهم ـ كذلك ـ أن بعض الأحكام النظرية تدخل صراحة أو ضمناً فى النقد التطبيق ، كما أن النظرية لابد أن تعتمد على دراسة أعمال أدبية معينة . ولكننا لا نعرف لناقد غير بنيوى كلمة مثل هذه الكلمة التى يقدم بها تودوروف كتابه الموجز «**علم الشعر**» : «**ليس العمل الأدبى نفسه هو موضوع علم الشعر . إنما يبحث هذا العلم عن الخصائص المميزة لنوع معين من الكلام وهو الكلام الأدبى . ومن ثم لا ينظر إلى أى عمل إلا على أنه مظهر بنية عامة مجردة ، لا يعدو أن يكون واحداً من تحقيقاتها الممكنة . فهذا العلم لا يشغل نفسه بالأدب الواقع ، بل بالأدب الممكن ، أو بعبارة أخرى : بتلك الصفة المجردة التى تخص الظاهرة الأدبية ، أعنى أدبيّة الأدب**» (ص ص ١٩ ـ ٢٠)

والنقاد الذين يقبلون فكرة «**أدبيّة الأدب**» ويسلمون «**باستقلال العمل الأدبى**» (وإن يكن فى الواقع استقلالاً محدوداً ككل استقلال ) قد لا يستطيعون أن يتصوروا «**بنية عامة مجردة**» تكون موضوعاً لعلم الأدب أو علم الشعر . فنموذج علم اللغة لا يصلح هنا . إن النظر إلى اللغة الطبيعية على أنها نظام مجرد متميز عن «**الأقوال**» ، ممكن علميا لأن التغيرات التى تطرأ على بنية اللغة ترجع إلى مكانزمات لا شعورية لا يظهر أثرها إلا على المدى الطويل ، وقد يمكن تفسيرها «**بأسباب**» معينة ، ولكن لا يمكن أن ينسب إليها «**قصد**» معين . وكذلك اختلاف «**الأقوال**» فى هذه اللغة الطبيعية لا يمس جوهر اللغة ولا يرجع إلى قصد إلا حيث يميل بها القائل نحو التأثير الأدبى . بناء على هاتين الحقيقتين يمكن «**تصفية**» اللغة أو تجريدها من الاختلافات العارضة . ولكن هل يمكن ذلك فى الأعمال الأدبية ؟ إن هذه الأعمال ـ مهما يكن سلطان التقاليد أو المواضعات الأدبية ـ تتميز بدرجة من «**القصدية**» تجعل من العسير جداً فصل ما هو «**أدبى**» بالمعنى المجرد عما لا يمكن الحديث عنه إلا فى سياق العمل الأدبى المدروس . لهذا تجد كتاب **تودوروف** المشار إليه لا يكاد يختلف ـ فى روحه أو منهجه أو طبيعة ملاحظاته ـ عن كتب النقد النظرى التى تدرس «**البناء**» فى ضوء الواقع الأدبى ، ولا تزعم أنها تدرس «**الأدب الممكن**» . ولا شك أنه ـ كما هى الحال فى كل دراسة نظرية ـ يعمد إلى القياس والقسمة المنطقية أحياناً ليكمل بهما الاستنتاج من الأعمال الأدبية المعروفة ، كما يفعل حين يدرس علاقة الزمن الروائى (أى الزمن الذى تدور فيه أحداث الرواية ) بزمن القصِّ (أى الزمن الذى تجرى فيه عملية القراءة) . ولكن لا شك أيضاً أن الأعمال القصصية التجريبية المعاصرة قد فتحت له باب التنظير الواسع . وإنما يخالف عن طريقة معظم الأعمال النقدية النظرية حين يمتنع عن إعطاء أى حكم جمالى على أى عمل أدبى معين . ويلاحظ أنه يقول بعد أن أورد جملة اعتراضات على النقاد الذين يضعون معايير جمالية للرواية (ص ١٠٣) :

«**والذى نرمى إليه من الملاحظات السابقة هو إثبات استحالة صياغة قوانين جمالية عامة اعتماداً على تحليل عمل أو أعمال معينة ، حتى ولو كان هذا التحليل بارعا . وكل ما قُدِّم إلينا حتى الآن من وصايا تتعلق بالقيمة لم يكن فى أحسن الأحوال إلا أوصافاً جيدة [ للأعمال المدروسة ] . ويجب ألا يُقدَّم الوصف ـ حتى وإن كان صحيحا ـ على أنه تفسير للجمال ، إذ لا توجد طريقة للكتابة بتحتم أن تحدث عن استخدامها تجربة جمالية**» .

**ومعنى ذلك أن طريقة ما فى الكتابة يمكن أن تكون لها قيمة فنية فى عمل ما ، ولا تكون لها هى نفسها مثل هذه القيمة فى عمل آخر . فلنترك مشكلة القيمة . ولكننا لن نستطيع أن نغفل وظيفة الشكل الأدبى . فإذا اختلفت وظيفة شكل ما من عمل إلى عمل ، فلابد لنا من إحدى اثنتين : إما أن نهمل هذا الشكل مع أنه يقوم بوظيفة فى بعض الأعمال الأدبية ، وإما أن نعده داخلاً فى أدبية الأدب لأنه يمكن أن يقوم بوظيفة أدبية ، مع أنه يمكن أيضا أن يوجد ولا يكون مؤثرا . ففى الحالة الأولى نكون قد أسقطناه وأفقرنا منه البنية الأدبية العامة ، وفى الحالة الثانية نكون قد أقحمناه على هذه البنية ، مع أنه يمكن أن يكون محايدا . فلم يبق إلا أن يوصف الشكل الأدبى داخل العمل الذى جاء**

**فيه فعلا ، وإلا فان «البنية المجرّدة» التى نقدمها لن تعدو أن تكون قائمة اختيارات متضادة أو جدولاً للحيل الفنية ، وهذه وتلك يمكن أن تفيد فى توجيه النظر إلى جوانب معينة فى العمل الأدبى ، ولكنها لا تكون بنية أدبية عامة .**

**هذا هو الإشكال الأول .**

**ولكن ما علاقة علم الأدب عند البنيويين بتاريخ الأدب ؟**

لقد كان تاريخ الأدب هدفاً لهجوم شديد من النقاد فى النصف الأول من هذا القرن . ولفورستر تمثيل قوى الدلالة يسوقه فى مقدمة أحد فصول كتابه «**وجوه الرواية**» وهو أنه يمكننا أن ننظر إلى الأعمال الروائية التى بين أيدينا على أنها سلسلة تاريخية ، ويمكننا أيضاً أن ننظر إلى الروائيين كما لو كانوا جالسين فى حجرة واحدة يكتبون فى وقت واحد . وقد اختار فورستر ، كما اختار معظم النقاد المعاصرين ، النموذج الثانى . ولكن أحكام هؤلاء النقاد كانت غالباً أحكاماً جمالية . ويوشك أن يكون هذا نتيجة حتمية للتخلى عن المنهج التاريخى . **ولكن «علم الأدب» فى التصور البنيوى ، أو السيميولوجى ، كان لابد له ليكون علماً وصفياً أن يتخلى عن اعتبار القيمة الجمالية ، ومن ثم اضطر أن يربط القيمه الجمالية بالتغيرات التاريخية ، دون أن يجعل لهذه التغيرات مكانا ظاهراً فى صياغة قوانينه** . وقد يبدو أن السيميولوجية مادامت تنظر إلى الرموز على أنها نظم يتواضع عليها المجتمع للتعبير عن حاجات معينة ، فلا مفر من أن تكون شديدة الارتباط بالتاريخ ، ولكنها انساقت وراء السائد فى أيامنا هذه إلى قصر مفهوم «**العلمية**» على العلوم الطبيعية التى تتمثل نتائجها فى قوانين ثابتة مضبوطة ضبطاً رياضيا . وقد بدأ الانسلاخ من ميدان العلوم الإنسانية واللحاق بالعلوم الطبيعية على جبهتين : جبهة علم النفس (راجع كتاب «علم النفس الحديث» للدكتور مصطفى سويف) وجبهة علم اللغة . ولم يكن **سوسير** ـ الأب الروحى للبنيوية ـ منكراً لقيمة الدراسة التاريخية ، ولكنه رأى أن الدراسة التاريخية للظواهر اللغوية يجب أن تأتى تابعة لدراسة اللغة كنظام متكامل محدد بفترة زمنية معينة وجماعة بشرية معينة . فمعرفة النظام يجب ـ منطقيا ـ أن تسبق معرفة التغيرات التى تطرأ عليه . وعندما أعاد **ليفى ستروس** عرض مشكلات علم الإنسان (الأنثروبولوجيا) مستخدماً منهج **سوسير** كان الإغراء قويا : إذ إن الدارسين الأنثروبولوجيين قبله كانوا قد جمعوا قدراً هائلاً من المعلومات عن أساطير الشعوب البدائية وشعائرها الدينية وعاداتها الاجتماعية . ولكن هذا الكم الهائل بدا مستعصياً على التنظيم والضبط العلمى ، فكان معظم ما كتب فى الأنثروبولوجيا أشبه بحكايات الطرائف ، وكان الاتجاه الوظيفى الذى مثّله فى بريطانيا أستاذ مثل **إيفانز برتشارد** ممهداً لنظرة أكثر علمية إلى حضارات الشعوب البدائية باعتبارها نظما متكاملة . فجاء **ستروس** وأكمل هذا التصور العلمى بأن نظر إلى أساطير الشعوب على أنها تكون وحدة لا تختلف من حيث عناصرها الأساسية بين بلد فى أقصى الغرب وبلد فى أقصى الشرق ، وبدلاً من افتراض مهد واحد للأساطير (مصر أو بابل أو الهند) كما افترض كثير من الأنثروبولوجيين قبله ، أرجع تلك الوحدة إلى وحدة العقل البشرى ، التى لا تظهر فقط عندما نقارن بين أساطير الشعوب البدائية ، بل تظهر أيضا عندما نقارن بين ما يسمى بالعقلية البدائية والعقلية العلمية . فالبدائيون يقومون بجميع العمليات العقلية الأساسية التى نقوم بها[٢]، والسحر لا يختلف اختلافاً جوهرياً عن العلم . وهكذا كان مجهود **ستروس** العلمى منصباً على تنمية متغيرات الحضارة الإنسانية عن ثوابتها ، ومحاولة الكشف عن هذه الثوابت . **وقد سار النقد البنيوى على آثار الأنثروبولوجيا البنيوية ، بل إن ستروس نفسه شارك فى تشكيل هذا النقد منطلقاً من دراسته للأساطير التى عدها صورة من الفن القولى . ومن هنا كان الحرص على إبعاد متغيرات التاريخ الأدبى عن «أدبية الأدب» ، لولا أن مشكلة القيمة اعترضت طريق الباحثين فى النقد أو «علم الأدب» . فكان لابد من اللجوء إلى التاريخ** . أضف إلى ذلك أن نقاد الأدب (حتى ولو جعلوا أنفسهم علماء) لا يمكنهم أن ينعزلوا عن الحركة الأدبية فى زمنهم ، والحركة الأدبية محكومة ـ لا مناص ـ بظروف تاريخية ، ومن هنا كانت بنيوية **بارت** ذات ملامح تاريخية واضحة ، بل إن نقده لم يخلُ هو نفسه من لمحات فنية معبرة عن عصره ، وصورة «**الأدب المثالى**» فى نظره (وهو كما مر بنا يوشك أن يكون إلغاء للأدب بمعناه المعروف) أقرب إلى فلسفة التاريخ منها إلى أى شئ آخر . أما **لوسيان جولدمان** ـ إن صح اعتباره بنيويا ـ فهو يدخل فى صميم منهجه دراسة العلاقة بين الأشكال الأدبية والظروف التاريخية الاقتصادية الاجتماعية التى أدت إلى ظهورها ، بل إن هذا البحث هو صلب المنهج عنده ، وهو معيار القيمة الفنية التى تميز عملاً يعبر عن حالة اجتماعية أو سلوك اجتماعى من خلال الشكل وآخر يعبر عن مثل هذه الحالة أو السلوك بطريقة مباشرة (من خلال المحتوى) .

**هذا هو الإشكال الثانى .**

**وثمة إشكال ثالث ، نترك تحديده لأحد ممثلى البنيوية . يقول تودوروف فى كتابه السابق الذكر (ص ٢٥) :**

> **«إن انتماء هذه المقالة إلى مجموع مخصص للبنيوية يثير سؤالاً ... : ما علاقة البنيوية بعلم الشعر؟ وصعوبة الإجابة تتناسب مع تعدد المعانى التى ترتبط بكلمة «البنيوية» .**
>
> **فإذا اعتبرنا هذه الكلمة بمدلولها العام ، فكل دراسة علمية للشعر تكون بنيوية ، ولا يقتصر هذا الوصف على نوع أو آخر من تلك الدراسة ، بما أن موضوع علم الشعر لا يمكن إلا أن يكون بنية مجردة (الأدب) لا مجموع الوقائع المحسوسة (الأعمال الأدبية) وعلى العموم فإن الأخذ بوجهة النظر العلمية فى أى مجال هودائما وبالضرورة دراسة بنيوية .**
>
> **أما إذا عنينا بهذه الكلمة مجموعة فروض معينة محددة تاريخيا ، تعالج اللغة على أنها نظام للاتصال ، أو الوقائع الاجتماعية على أنها ناتجة عن مصطلح متعارف عليه ، فليس فى علم الشعر ، كما نعرضه هنا ، شئ يتميز بصفة بنيوية خاصة . بل**

**إنه يمكننا القول إن الواقعة الأدبية ، ومن ثم البحث الذى يتناولها (أى علم الشعر) يمثلان بمجرد وجودهما اعتراضاً على بعض المفاهيم الأدائية للغة ، التى ظهرت فى بدايات « البنيوية »** .

**وقد نتساءل عن ماهية هذه « المفاهيم الأدائية للغة »** وكيف نزلت عنها البنيوية ومتى . وقد نتساءل أيضاً هل المقصود بالبنيوية هنا هو المذهب البنيوى فى اللغة أو فى « علم الأدب » ؟ فلم يوضح تودوروف شيئاً من هذه الأمور مع أنها ليست من المحصول العلمى الشائع حتى يكتفى بمجرد الإشارة إليها ، ولاسيما إذا كان الكتاب موجهاً لجمهور عريض . والإشكال الذى أشار إليه تودوروف ليس بالهين كما تدل عبارته نفسها . ثمة تعارض أساسى بين « علم الشعر » ومفهوم البنيوية إذا نظر إليها على أنها منهج قائم على اعتبار اللغة نظاماً للاتصال ، والوقائع الاجتماعية ناتجة عن مصطلح متعارف عليه . فهل تحول المنهج البنيوى عن ذلك ؟ وإذا كان قد نزل عن هذا المفهوم ، أفلا يكون قد نزل عن مفهوم البنية ذاته ؟

إن **تودوروف** يعد علم الشعر مبحثاً من مباحث السميولوجية ، ويقدر أنه سيختفى يوماً عندما تصبح السميولوجية علماً مكتمل البناء ، تبحث فى الأدب كما تبحث فى غيره . ويقول : إن الواقعة الأدبية ، وعلم الأدب الذى يتناولها ، يمثلان بمجرد وجودهما اعتراضاً على « **بعض المفاهيم الأدائية للغة** ؟ ولكى يخلص من التناقض الظاهر بين الفكرتين ، ينسب هذه « المفاهيم الأدائية » إلى بدايات البنيوية . ولكن كتابه المشار إليه يقبل هذه المفاهيم ضمنيا [ ولنشرحها بعبارة أبسط نقول:إن المقصود هو وجود أساس لغوى ثابت من العلاقات بين وحدات لفظية دالة ومعان تدل عليها هذه الوحدات ] . دون أن يلتزم بها فى وضع قوانين للواقعة الأدبية (أو على الأصح لنوع معين من هذه الواقعة يستأثر باهتمامه وهو القصص) ولذلك قلنا فى موضع سابق إن كتابه لا يكاد يختلف عن الكتب السابقة التى تحدثت عن « بنية » الرواية دون أن يكون أصحابها بنيويين . وقد وضح لنا الآن السبب فى ذلك : فهو يعلم أن بين دعوى البنيوية (ولنقل معه : فى بداياتها) وبين الأدب وعلم الأدب تناقضاً جوهريا ، ولذلك نراه يستعير الهيكل العام من علم اللغة ، فيقسم تحليل القصص إلى تحليل دلالى وتحليل لفظى وتحليل نظمى (نسبة إلى نظم الجملة Syntaxe ) ، ولكن تصنيف الظواهر القصصية تحت هذه الأبواب لا يتم إلا بافتعال شديد .

**أما التناقض الجوهرى بين البنيوية (أو السميولوجية) من ناحية والأدب وعلم الأدب من ناحية أخرى ، فقد أشار إليه تودوروف دون أن يعيّنه . ولعله ـ هذه المرة ـ لم يكن فى حاجة إلى أن يعين ، فكل عمل أدبى هو عمل فردى ، وإذا كانت الفردية صفة ملازمة « لكل عمل أدبى ، فلا يمكن فصل أدبية العمل عن فرديته .. ومن ثم لا يمكن الحديث عن « بنية » تخضع لها كل الأعمال الأدبية ، أو صنف واحد منها ، حديثاً له قيمة . وقد شعر البنيويون بذلك ، فرأيناهم فى السنوات الأخيرة يفضلون أن يسموا أنفسهم سميولوجيين ، ويتحدثون عن « سميولوجية الأدب » أكثر مما يتحدثون عن بنيته »** . ويعبر بارت عن هذا التحول مقارناً بين كتابيه « مقدمة للتحليل البنيوى للقصص » « ١٩٦٦ ) و « س/ز » (١٩٧٠) فيقول :

**« فى النص الأول لجأت إلى بنية عامة يمكن أن تُشتق منها تحليلات الأعمال المتعينة ... وفى « س/ز » عكست هذا المنظور ، فرفضت فكرة نموذج مهيمن على عدد من النصوص (ومن باب أولى فكرة نموذج مهيمن على كل نص) واعتمدت مسلمة أن كل نص ـ إن صح التعبير ـ نموذج نفسه ، أو بعبارة أخرى أنه يجب أن يدرس بما هو مخالف . والمقصود بالمخالفة هنا هو بالتحديد ما تعنيه عند نيتشة أو دريدا . ولأشرح هذا الأمر أقول : إن النص تتخلله النظم الرمزية فى جميع أجزائه ، ولكنه ليس تحقيقا لنظام واحد (وليكن النظام القصصى مثلا) ، فهو ليس « قولا » محققا « للغة » قصصية »** .

(« حديث مع رولان بارت » ـ نقلاً عن كلر ، ص ٢٤٢) .

هذا هو التحول الذى طرأ على السميولوجية ، ولعل من الغريب أن يُستمدَ من نيتشة ، الذى يعده البعض من آباء الوجودية ، عدوة البنيوية ! ولكن هذا هو الشأن فى كل هذه المصادر الصناعية من « الكلاسية » فنازلا . فلكى تفهم اسماً واحداً من هذه الأسماء عليك أن تعيِّن نقطة مركزية تحدد لك المنظور ، فيتبين لك ما هو أصلى وما هو هامشى فى الفكرة أو المذهب .

وأرجو أن يتوقف القارئ هنا قليلا . فقد يبدو له أن ماقلناه من أن فى كل مذهب فكرة مركزية ، أو يجب أن يفترض فيه ذلك لنستطيع فهمه ، هو أمر بديهى ، لا يحتاج إلى إثبات ، ولا يحتمل مزيداً من الشرح . وأود أن أقول الآن إن هذه الفكرة هى مهاد فكرة « **الاختلاف** » التى استمدها السميولوجيون أو البنيويون الجدد من نيتشة . ولكن انظر ماذا فعلوا بها : لقد قالوا إن « الفكرة المركزية » التى تشكل المنظور الكلى لا يلزم أن تكون ثابتة ، وقد قال سوسير إن اللغة ليست مفردات محددة المعانى ولكنها مجموعة علاقات فحسب [ مثلا : كلمة « باب » لا تعنى هذا الشئ الذى يسمى باباً إلا لأن هناك كلمة أخرى فى اللغة تدل على النافذة وإلا لوجب أن تدل « باب » على كل فتحه فى الحجرة . مثال آخر من الأسماء التى تدل على أوقات الليل والنهار : لو لم توجد كلمة « سحر » التى تدل على الساعة التى تسبق الفجر لوجب أن تكون كلمة « العجز » شاملة للمعنيين ... وهكذا ، فمعنى الكلمة لا يتحدد إلا بعلاقاتها بعدد من الكلمات الأخرى ] وإذن فلماذا لا نقول إن كل كلمة تحيل إلى كلمات آخر ، وكل واحدة من هذه الكلمات تحيل إلى كلمات لها علاقات بها ، وهلم جرا ، حتى تصبح الصورة الفكرية للعالم هى صورة شبكة لا نهائية من العلاقات أو صورة اختلافات متصلة ، وكلها قادرة على « **إنتاج** » المعنى ، ومن ثم فمعانيها « **مرجأة** » غير محددة وليست هذه المعانى ، إذا نظرنا إلى النصوص الأدبية بالذات ، إلا حركة بين الكاتب والقارئ ، أو فعلاً لا يستقر عند

نتيجة محددة ، أو لعباً مستمراً بالدلالات تجلى «لعبة العالم اللانهائية» كما يقول بارت مستوحياً نيتشة أو دريدا .

وتجمل جوليا كرستيفا موقف السيميولوجية الوقت الحاضر بقولها :

**«لا يمكن أن تتطور السميوطيقا إلا كنقد للسميوطيقا ... إن البحث فى السميوطيقا يظل بحثا لا يكتشف شيئاً فى النهاية إلا تحركاته الذهنية لكى يتبينها ، وينفيها ، ويبدأ من جديد» .**

(من كتابها Semiotiké ، باريس ١٩٦٩ ، ص ٣٠ – ٣١ – نقلاً عن كلر = ص ٢٤٥)

إن الاختلاف بين الاصطلاحين «السميولوجية/السميوطيقا» يمكن أن يشير إلى اختلاف فى المعنى : فالسميولوجية التى تخيلها سوسير يمكن أن تكون علماً ، أو على الأقل منهجاً فى علم الاجتماع أو علم النفس الاجتماعى ، وقد طبقها ستروس بالفعل فى علم الإنسان . أما فى النص السابق فإنها نظرية فى المعرفة وثيقة الارتباط بالميتافيزيقا ، ولا يمكن أن نتصورها مطبقة على غير الأدب ، وحتى هنا لا يمكن أن تطبق بصورة كاملة ، لأن المعانى التى تظل مفتوحة لحركة هدم وبناء مستمرين ، لا توجد إلا فى نوع معين من النصوص لا يصاب إلا فى الندرة (كما يقول **بارت**) ، ولو وجد لما كان قابلاً لأى تفسير ؛ أو – بتعبير آخر – لكانت أية محاولة لتفسيره غير قابلة لأن تتوقف . ومن ثم يتحتم اللجوء إلى نصوص لا ينطبق عليها المفهوم السميوطيقى للأدب ، بطبق عليها منهج لا يمكننا أن نصفه بأنه سميوطيقى إلا جزئيا ، على نحو ما فعل بارت فى تحليله لقصة بلزاك .

لعل هذه صورة حديثة من البنيوية . ولكنها ليست فى الواقع إلا استمراراً للصورة القديمة التى رأيناها فى كتاب **بارت** المبكر «**درجة الصفر فى الكتابة**» . وكلتا الصورتين ليست إلا الجناح النقدى للحركات الأدبية الإبداعية المعاصرة ، التى يمكننا أن نصفها غير مغالين ولا مستهينين بأنها محاولات لتحرير الإنسان عن طريق الكتابة وحدها . وكلاهما – النقد والأدب الإبداعى – حلقة أخيرة فى تطور أدبى نقدى يعكس وضعاً تاريخيا لحضارة بلغت منتهاها . حتى أصبح «**التقدم**» الوحيد المنظور هو العودة إلى البكارة الأولى ، إلى صورة «**آدميه**» من الفن والفكر والحياة .

**ولعل التناقض الأساسى فى البنيوية هو التناقض الأساسى فى هذه الحضارة نفسها ، حيث نجد سعيا مستمراً لتحويل كل عمل من أعمال الإنسان إلى نظام آلى يقوم به الكومبيوتر ، وفى مقابل ذلك انهيار لكل الضوابط التى كانت – إلى عهد قريب – تضبط سلوك الإنسان نفسه . وهكذا حاولت البنيوية أن تقنن الأدب كنظام عقلى مجرد ، ولكنها اصطدمت بالأدب كإنتاج يعبر عن حالة نفسية لإنسان العصر . وبينما نرى انتصارات الكومبيوترتتوالى فى ميدان العلوم الطبيعية ، ودور الإنسان ينكمش فى تشكيل الحياة ، نرى الأدب الحديث ، والبنيوية كممثل لهذا الأدب الحديث ومدافع عنه ، يقدمان للإنسان – على الأقل – صورة جديدة من حلم العالم الآخر ، ويفشلان كل الفشل فى الوصول إلى أى قانون عام . فيعلنان أن كل عمل أدبى له قانونه ، وبذلك يؤكدان – مرة أخرى – أن للإنسان وضعه المتفرد فى الكون ، الذى يحتم أن يكون للعلوم الإنسانية منهجها الخاص .**

## – ٥ –

ولكن البنيوية كثيرة الوجوه . وإذا كانت قد تشكلت بالسميولوجية لدراسة الدلالات الأدبية ، فلا ينبغى أن ننسى أن السميولوجية نفسها كانت وليدة علم اللغة الحديث . فمن باب أولى أن تتأثر البنيوية مباشرة بهذا العلم ، أو أن تقتبس منه نموذجاً لدرس النص الأدبى ، والنص الأدبى – فى نهاية الأمر – ليس إلا نوعاً من الاستعمال اللغوى .. وإذا كانت جدة البحث السميولوجى وعمق اتصاله بالعلوم الإنسانية قد دفع بالبنيوية فى مسالك وعرة ، وربطها بحالة الإنسان المعاصر ، فإن البحث اللغوى محدد بطبيعته ، وبحث اللغة الأدبية بالذات يستند إلى تراث غنى لدى الغربيين والشرقيين جميعا فيما يسمى بالبلاغة عند هؤلاء والريطوريقا عند أولئك . هذا إلى أن الرعيل الأول من تلاميذ **سوسير** كانوا قد وضعوا أصول «**علم الأسلوب**» ، وجاء على آثارهم علماء جمعوا بين الدراسة اللغوية والأدبية فصاغوا لهذا العلم منهجاً أثمر لوناً جديداً من الدراسات الأدبية شديدة العمق والنفاذ . وعلى رأس هؤلاء العالم النمسوى المولد ، الأوربى الثقافة ، الأمريكى المهجر والوفاة ، **ليوشبتسر** .

**كانت دراسة الأسلوب ، قبل البنيويين ، قائمة على فكرة «الانحراف» أى الاستعمال اللغوى الذى يخرج عن النمط المألوف ، ليوحى بمعان وجدانية إضافية يريدها الكاتب ، فهو التعبير اللغوى عن فردية العمل الأدبى** . وقد طوّر شبتسر هذا المنهج بحيث جعله صالحاً لدراسة أعمال أدبية كاملة ، وكان أساس طريقته هو التقاط الانحرافات المتميزة ، القوية الدلالة . فى العمل الأدبى المدروس ، ثم محاولة الجمع بينها لاستخراج الدلالة الكاملة للعمل . **ولكن البنيويين لم يرضهم هذا المنهج ، إذ رأوا أنه يفسح المجال للتأثر الذاتى ، ومن ثم يظل بعيداً عن عملية الأدب . فحاول جاكوبسون أن يضع قانوناً عاماً للغة الشعرية بأن قال إن هذه اللغة تتميز «بسقوط المحور الرأسى على المحور الأفقى» ، وهى عبارة لا يكاد يخلو منها مرجع من المراجع التى تتحدث عن البنيوية – والحق أنها عبارة هائلة** ، (وليسمح لى القارئ بأن أتجاوز قليلاً صرامة هذا البحث لأقول إنى بقيت زمنا لا أقرأ هذه العبارة إلا تخيلت كارثة توشك أن تقع ، وكأنها – على مذهب تداعى المعانى أو على مذهب الشبكات المفتوحة – تذكرنى بسقوط المنازل . وإنى لأرجو أن أكون قد شفيت من هذا الرعب الآن) . **مع أنها لا جديد فيها على الإطلاق إلا البراعة فى حبك العبارة ووصلها بفكرة سوسير عن المحور الأفقى والمحور الرأسى** . فعند سوسير أن هناك طريقتين – متكاملتين غير متعارضتين – للتحليل اللغوى : إحداهما أفقية غايتها معرفة ارتباط بعض الكلمات ببعض ، والأخرى رأسية وغايتها معرفة علاقة الكلمة المذكورة فى النص بالكلمات التى من واديها (والتى لم تذكر فى النص) إما لأن الاشتقاق يربط بينها وإما لتقارب فى المعنى عن طريق الترادف أو القضاء أو العموم أو الخصوص أو نحوها . فزاد جاكوبسون على ذلك أن أسّاس العلاقة

الأفقية هو المجاورة (ويمكننا أن نعترض على هذا بأن المجاورة وحدها لا يمكن أن تكون أساساً لهذه العلاقة ، وأن العلاقة الأفقية هي علاقة معنوية أولاً ، ولكننا نعرف أن جاكوبسون قد دأب على تجنب الإشارة إلى العلاقات المعنوية كلما استطاع ذلك ) . وأساس العلاقة الرأسية هو التناظر ، أى التشابه أو التضاد (وهنا حقا يعطى جاكوبسون بعض المجال للعلاقات المعنوية ، ولكنه يميل فى أمثلته إلى التشابه والتضاد الصوتيين ) . فسقوط المحور الرأس على المحور الأفقى معناه أن تصبح العلاقة فى النص المقروء (لأننا ـ بطبيعة الحال ـ نقرؤه بطريقة أفقية ) علاقة تشابه وتضاد بجانب كونها علاقة تجاور. فهذا القانون الهائل لم يزد على أن كرر شيئا معروفاً ومفصلاً عند البلاغيين والنقاد . وهل الجناس والطباق والمقابلة ومراعاة النظير والتكرار ورد العجز على الصدر الخ . إلا أمثلة قليلة أورده البلاغيون العرب من صور التشابه والتضاد فى العبارة ، فإن كان **لجاكوبسون** فضل إدخال هذه الصور تحت قانون عام فإن اعتبار هذا القانون مميزاً للغة الشعرية يبدو غير مقبول ، وإلا لوجب أن يكون القاضى الفاضل أشعر من **شكسبير**.

أما النقاد فكثيراً ما تكلموا عن «**الوحدة مع التنوع**» ، و «**التناظر**» و «**التقابل**» ، لا على مستوى الجملة الأدبية فحسب ، بل على مستوى العمل الأدبى الكامل ، بحيث توشك هذه المصطلحات أن تعد من لغة النقد الشائعة التى يصعب إسنادها إلى ناقد بعينه .

وأشار **جاكوبسون** إلى المحور الأفقى والمحور الرأسى مرة أخرى حين حاول أن يميز بين المجاز المرسل والاستعارة ، فجعل الأول راجعاً إلى المحور الأفقى والأخرى راجعة إلى المحور الرأسى . والحق أن كليهما راجع إلى المحور الرأسى ما دمنا ننظر إلى الكلمات فى النص ولا ننظر إليها كمفردات لغوية . ويبدو أنه لا مناص للتمييز بين المجاز والاستعارة من النظر إلى المعانى التى تدل عليها الكلمات لا إلى لعلاقات بين الكلمات فقط . أما تمييز جاكوبسون ـ فى المقالة نفسها ـ بين الأسلوب الرومنسى والأسلوب الواقعى من جهة أن الأول يعتمد على الاستعارة والثانى على المجاز ، فهو تمييز دقيق ولا شك ، وهو يشهد **لجاكوبسون** بأنه يملك حصافة النقاد ونفاذ فكره ، ولكنه لا يعتمد فى شئ على «القانون» اللغوى الذى جعله **جاكوبسون** أساس مقاله .

وهذه الملاحظة نفسها تصدق على تحليل **جاكوبسون** لسوناتة «**القطط**» **لبودلير** (الذى شاركه فيه ستروس ) . فهو ينتهى بنظرات نافذة فى القصيدة ككل ، ولكن هذه النظرات مقطوعة الصلة بالتحليلات اللغوية الكثيرة التى حاول فيها جاكوبسون وزميله أن يستقصيا كل أنواع «**التناظر**» اللغوية ، من مستوى الأصوات إلى مستوى الصيغ وأخيراً مستوى التراكيب النحوية . وكأن جاكوبسون أراد أن يقيم الدليل على أن استقصاء أنواع التناظر عن طريق التحليل اللغوى لاستخراج بنية القصيدة ، تمهيداً للوصول بعد عدد من هذه التحليلات إلى بنية عامة للقصائد كلها ، أو لنوع معين منها ـ جهد ضائع : أما الشطر الثانى من العملية (أى استخراج بنية أدبية عامة ) فقد تبين فساده على يد البنيويين المحدثين أنفسهم (راجع القسم السابق ) ؛ وأما الشطر الأول فقد بنى على تجاهل حقيقة ألمحنا إليها فى موضع سابق من هذا المقال ، وهى أن اللغة الأدبية لغة «تقصد» إلى التأثير ، وهذه «القصدّيه» تحتم ألا نلتفت عند تحليل نص أدبى ما إلى تلك الأنواع من التناظر التى ترجع إلى اللغة العادية . **ومعنى ذلك أن نعود مرة أخرى إلى تمييز «الظاهرة الأسلوبية» عن الظواهر اللغوية العادية . أو بعبارة أخرى : أن نعود إلى دراسة الأساليب الأدبية من خلال الانحرافات** ، وهذا هو منهج شبتسر .

وهذا ما فعله **ريفاتير** بعد أن وعى الدرس المستفاد من تجربة جاكوبسون وستروس . وصرح فى بعض مقالات بأن منهجه ليس إلا تطويراً لمنهج **شبتسر** . ولكن العجيب أن كتابه يحمل عنوان «**مقالات فى علم الأسلوب البنيوى**» مع أن منهج **شبتسر** منهج إنسانى يختلف عن البنيوية من الأساس .

**وبعد فأحسبنى قد قلت أهم ما أردت قوله عن البنيوية . ولا أظن أن هذا الذى قلته يشكل موقفا . فأنا مدين للجنة التحرير باعتذار ، كما أننى مدين لها بالشكر لأنها دفعتنى إلى أن أحدد ـ على الأقل مع نفسى ـ جملة أشياء إن لا تكن موقفاً فإنها تمنعنى من اتخاذ بعض المواقف الخاطئة : أعنى ـ على سبيل المثال ـ موقف التقليد الأعمى ، أو التهجم الجاهل ، أو الغفلة السعيدة . فإذا استطعت أن أنقل هذه الأشياء إلى بعض القراء ، فقد بلغت من هذا المقال ما أريد**

## ○ هوامش البحث


Ferdinand de Saussure : Course in General Linguistics, Eng. Translation by Wade Baskin (Fontana Collins, London, 1974).

Roman Iakobson: «Linguistics and Poetics» in: Style in Language, ed. by Thomas A. Sebeok (M. I. T. Press, Cambridge, Mass., 1960) pp. 350-377.

« Two Aspects of language: Metaphor and Metonymy » in: European literary Theory and Practice from Existential Phenomenology to Structuralism, ed. by Verson W. Gras (Delta, New York, 1973) pp. 119-129.

et Claude Téri - Strauss : «Le Chats de Charles Baudelaire in : Introduction à la stylistique du Français, par I. Sumpf (Larousse Paris, 1971) pp. 133-151.

Tzvetan Tudurov Poétique (col. Points, ed. du Seuil, Paris, 1973)

Michael Riffaterre: Essais de Stylistique Structurale (Flammarion, Paris, 1971)

Jonathan Culler: Structuralist Poetics (Routledge and Kegan Paul, London, 1975)

Philip Pettit: The Concept of Structuralism (Gell and macmillan, London, 1975).

Richard Mackaey and Eugenio Denato (editors): The Structuralist Controversy, (The Johns. Hopkins University Press, Baltimore & London, 1972).

Claude Levi - Strauss: «La Jeste d'Asdiwal» in: The Structuralist Study of Myth and Totemism, ed. by E. Leach Taristic, London, 1967)

The Savage Mind «Englist translation, University of Chicago Press, 1966).

Edmund Leach : Levi.- Strauss (Fontana London, 1970).

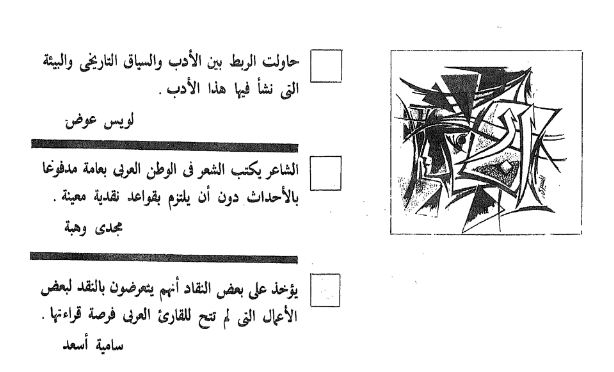
Culture and Communication (Cambridge University Press, 1976).


الهيئة المصرية العامة للكتاب
ترحب بكم دائماً
فى مكتباتها ..
بالقاهرة والمحافظات
القاهرة
١٩ شارع ٢٦ يوليوت ٨٤٨٤٣١
٥ ميدان عرابى ت ٧٤٠٠٧٥
١٣ شارع المبتديان
الباب الأخضر بالحسين ت ٩١٣٤٤٧
الوجه البحرى
دمنهور شارع عبد السلام الشاذلى
طنطا ميدان الساعة ت ٢٥٩٤
المحلة الكبرى ميدان المحطة
المنصورة ٥ شارع الثورة ت ٦٧١٩
الوجه القبلى
الجيزة : ١ ميدان الجيزة ت ٨٩٨٣١١
المنيا : شارع ابن خصيب ت ٤٤٥٤
أسيوط : شارع الجمهورية ت ٢٠٣٢
أسوان : السوق السياحي ت ٢٩٣٠
مراكز التوزيع الداخلى
مركز شريف : القاهرة :
٣٦ شارع شريف ت ٧٥٩٦١٢
مركز الفجالة : القاهرة :
٥ شارع كامل صدقى (الفجالة)
مركز اسكندرية : اسكندرية ٤٩
شارع سعد زغلول ت ٢٢٩٢٥
مركز التوزيع الخارجى بيروت : شارع سوريا - بناية حمدى وصالحة ت ٢٩٠٠٩٩ - ٢٥٦٤٩٢

## ندوة العدد

# اتجاهات النقد الأدبى

إعداد : اعتدال عثمان



حاولت الربط بين الأدب والسياق التاريخى والبيئة التى نشأ فيها هذا الأدب .

لويس عوض

الشاعر يكتب الشعر فى الوطن العربى بعامة مدفوعا بالأحداث دون أن يلتزم بقواعد نقدية معينة .

مجدى وهبة

يؤخذ على بعض النقاد أنهم يتعرضون بالنقد لبعض الأعمال التى لم تتح للقارئ العربى فرصة قراءتها .

سامية أسعد

# اتجاهات النقد الأدبى

○ شارك فى الندوة :

د . لويس عوض

د . مجدى وهبة

د . سامية أسعد

د . عز الدين اسماعيل

د . جابر عصفور

**د . عز الدين اسماعيل :**

**نرحب بكم .... ونود أن نركز فى هذه الندوة على قضايا النقد الأدبى الحديث ؛ لأن قضايا النقد العربى القديم تحتاج إلى وقفة خاصة بها ، وإذا اقتضى الأمر الالتفات إليها فهذا يكون على سبيل الاطمئنان إلى حركة الفكر العربى فى امتدادها التاريخى . وأقترح أن نبدأ النظر فى موضوعنا من خلال الوقوف عند قضية تقليدية ولكنها ربما كانت مدخلا معقولا للقضية موضع البحث ـ هذا المدخل فى تصورى هو أن نحدد فى البداية مفهوم النقد ووظيفته . لا أريد أن نتحدث عن تصورات نظرية أو أن نقوم باستعراض تاريخى لمفهوم النقد أو وظيفته ، بل أرجو أن يرتبط الحديث بالواقع العملى الذى مارسه الكاتب العربى فى العصر الحديث. نستطيع أن نطرح التساؤل عن كيفية تصور العملية النقدية فى الفكر العربى الحديث ودور الناقد ووظيفة النقد ، وإلى أى حد كانت هذه العملية فى معناها الإيجابى ، وإلى أى حد كانت تواجه تصورات تضع علامات استفهام على العملية النقدية ومدى أهميتها ولزومها . نحن إذن نريد أن نتمثل هذه الجوانب من واقع التجربة الأدبية العربية فى العصر الحديث ، وكيف كان النقد العربى الحديث فى تصور القائمين به وفى الحقل الأدبى بصفة عامة ، وكيف مورس ، وإلى أى حد كان له فعالية وتأثير .. إلى آخر هذه المشكلات الفرعية التى سوف تترتب على رصدنا الأولى للتصور العام لوضع النقد فى حياتنا الأدبية ... أرجو أن يشرع الأستاذ الدكتور لويس عوض فى إثارة هذه القضية .**

**د . لويس عوض :**

فى حقيقة الأمر ينبغى الرجوع إلى الوراء قليلا لننظر إلى القضية من المنظور التاريخى ؛ ففى القرن التاسع عشر لا توجد ـ على الأقل فى النصف الأول منه وجزء من نصفه الثانى ـ أى محاولات للنقد المنهجى أو غيره ، اللهم إلا بعض الاتجاهات حول طريقة التعبير الأدبى ؛ لأن الأدب العربى حتى ذلك الحين كانت تسيطر عليه مدرسة البديع والنثر المسجوع وكل هذه الجوانب التقليدية عن عصر انحطاط اللغة العربية والأدب العربى ، ولعل أول محاولات فى النقد نجدها عند **الجبرتى ورفاعة الطهطاوى** ، على عكس **أحمد فارس الشدياق** الذى ربما سخر من مدرسة البديع عن طريق تقليدها ، فكان يغالى فى الزخرف اللفظى كى يظهر فساد هذه المدرسة . أما أسلوب الشدياق الحقيقى فإننا نجده مسترسلا ، ويذكرنا بكتابات **الجبرتى والطهطاوى** وغيره ؛ وهى المدرسة التى نبغ منها **لطفى السيد وسلامة موسى** إلى آخره . أما مدرسة الأدب الأدبى ـ إذا جاز لى أن أسميها بهذا الاسم ـ فيخيل لى أنها نشأت بسبب المعركة التى أثيرت فى القرن التاسع عشر حول مشكلة مازالت حساسة فى أيامنا هذه ، وهى مشكلة العامية والفصحى ، وربما يعجب البعض حين يعرف أن هذه القضية قد نوقشت فى السبعينيات من القرن الماضى ، وكان قطبا المناقشة هما **يعقوب صنوع** من ناحية **والبارون دى مالروسيه** من ناحية أخرى ؛ وهو مستشرق من مالطة ، كان يهجو صنوع لاستعماله اللغة العامية فى كتاباته . وقد رد عليه صنوع فى بعض مسرحياته بتهكم شديد يذكره فيه بأنه أجنبى وأنه يتحذلق ، وأن أبناء البلاد الحقيقيين الذين يتقنون اللغة العربية يستطيعون أن يكتبوا بها ، ولكنهم يفضلون ـ من باب الأمانة الواقعية ـ أن يكتبوا بالعامية . وربما نستطيع أن نعد مناقشة هذه القضية هى بدايات النقد الأدبى من الناحية الشكلية . الغريب أن بعض الرسائل

الجامعية التى وضعت فى هذا الموضوع ترجع بداية إثارة قضية اللغة العامية الى جهود **ولكوكس** وتربط بين الدفاع عن العامية وبين الاستعمار البريطانى .

والواقع أن **ولكوكس** طرح أفكاره فى الفترة من ١٨٩٠ إلى ١٩٠٠، أما البداية الحقيقية للتعبير بالعامية فقد كانت فى السبعينيات وقد ترجم **محمد عثمان جلال** خلال هذه الفترة مجموعة مسرحيات لراسين وموليير وفى ١٨٧٧ كان قد نشر أربع تراجيديات **لراسين** إلى جانب أربع كوميديات **لموليير** ، وكانت كلها بالعامية المصرية . وبالطبع كانت هذه الفترة سابقة على الاحتلال ، وكانت فترة الازدهار الفنى والأدبى التى صاحبت حكم إسماعيل . من هنا كانت تلك المغالطة غير المقصودة .

**وتحت الاحتلال البريطانى حدث ركود استمر حتى ظهرت بدايات النقد على المستوى النظرى فى مدرسة المازنى والعقاد** فى العقد الثانى من القرن العشرين . ولم تزدهر هذه المدرسة حقيقة إلا فى العقد الثالث ، أعنى بين ١٩٢٠ ، ١٩٣٠ .

ثم ثنى على ذلك طه حسين بجهوده فى نقل فكر المدرسة الفرنسية (وكان **العقاد والمازنى** ينقلان الفكر الإنجليزى فى النقد الأدبى ) فكتب **طه حسين عن تين وبرونتير وسانت بيف** ... حتى «حديث الأربعاء» نفسه كان على طراز حديث الاثنين الذى ألفه بيف ... على أى الحالات كانت هذه بدايات وضع أسس النقد النظرى فى مصر والعالم العربى .

**إذن فقد بدأت مسألة النقد الأدبى تأخذ شكلا جديدا فى العقد الثالث من هذا القرن . ويبدو أنه كان لابد أن يحدث انفصام بين مدارس النقد العربية الكلاسيكية ومدارس النقد الأوربى الحديث ، وذلك لصعوبة إيجاد جسور تربط بينها . لذا نجد الحركة النقدية تسير فى خطين متوازيين ؛ فطه حسين متشبع بالنقد الأوربى ، يحاول أن يطبق المنهج الديكارتى فى نقده للشعر ، والعقاد والمازنى يطبقان منهج المدرسة الإنجليزية ، وكانا متأثرين بالرومانسية بالذات ؛ بشيلى وبيكوك وعامة الرومانسيين ، لدرجة أنهم طرحوا قضية الشعر وهل هو إلهام أم صنعة ، والفكرة المقترنة دائما بالإلهام الرومانسى وهى أن الشاعر نبى ، وربات الشعر تلهمه القول إلى آخره ، وقد كانت هذه الأفكار غير معروفة فى الأدب العربى إلا فى الشعر الكلاسيكى وفى الحديث عن وادى عبقر ، وفى الأدب العربى القديم نجد فكرة أن الشعراء مصابون بنوع من المس ، وفى التقاليد العربية المعروفة فى القدم نجد أن الشعراء كانوا يذهبون إلى وادى عبقر لينهلوا من نبع هناك حيث يسكن الجن والشياطين الذين يلهمون الشعراء .**

عموما نستطيع أن نقول إن الأسس النظرية والعملية للنقد الأدبى فى مصر والوطن العربى قد بدأت تأخذ شكلا جديا فى العقد الثالث من هذا القرن . أما فى العقد الرابع فقد نشأت ظاهرة جديدة تتمثل فى ترجمة أعمال الأساتذة . وأذكر أننى عندما كنت طالبا فى تلك الفترة قرأت ترجمة الدكتور **محمد عوض محمد** لكتاب مبادىء النقد الأدبى لـ «أبركرمبى» ، وكنا أيامها ننظر إلى هذا العمل على أنه حدث مهم ، فيه تيسير على دارسى النقد الأدبى ، كما ظهرت محاولات أخرى أيضا **لإبراهيم المصرى** خلال أعوام ١٩٣٠ و ١٩٣١ و ١٩٣٢ وله كتاب مهم اسمه «الأدب الحى» ، وكان يكتب عن الأدب الفرنسى ويطرح قواعد النقد والتعبير الرومانسى .

**وبدأت بعد ذلك جهود مندور فى الأربعينيات . ولمندور محاولات مهمة للغاية فى قراءة وجوه التماثل بين مدارس النقد الأوربية والتراث النقدى العربى الكلاسيكى ، التى قدمها فى كتابه «النقد المنهجى عند العرب» ويقصد بالمنهجى محاولته أن يجد بين النقاد العرب القدامى مدارس فى النقد لها قواعد نظرية شبيهة بما نجده فى أوربا . هذا الكتاب خطير حقا ، ولكنه للأسف بلا ذرية . وكان يجب أن يأتى أساتذة بعده من جيل آخر يلتقطون الخيط حيث تركه مندور ، ولكن الذى حدث هو أن محاولة مندور توقفت عند هذا الحد ولم يحاول أستاذ آخر أن يكمل هذا البحث . وفى الأربعينيات أيضا بدأت أنا محاولاتى لإرساء المنهج التاريخى فى مصر ، فحاولت الربط بين الأدب والسياق التاريخى والبيئة التى نشأ فيها هذا الأدب . وقد قدمت هذه المحاولة فى مقدمة كتابى «بروميثيوس طليقا» . ومن الناحية النظرية أضفت إلى هذا كتابى عن الأدب الإنجليزى الحديث ، الذى نشر فى شكل بحوث فى مجلة «الكاتب المصرى» ثم جمع فى عام ١٩٥١ وصدر عن مكتبة الأنجلو ، ويضم دراسات عن إليوت وجويس ولورنس وأوسكار وايلد ، مع مقدمة عن تاريخ العصر الفكتورى .**

هذا المنهج الذى حاولت إرساء قواعده فى النقد الأدبى الحديث له استمرارية ليست نظرية ولكن تطبيقية فى محاولاتى

للنقد فيما بعد ؛ أعنى أننى لم أضف جديدا إلى النقد النظرى منذ الثورة ؛ فكل الأسس النظرية التى وضعتها كانت سابقة على هذا التاريخ ، أما بعد ١٩٥٢ فكان عملى مقصورا على تطبيق هذا المنهج على الأدب العربى الحديث بصفة خاصة .

**إذن نحن أمام محاولات لوضع أسس مدارس النقد الحديث . هناك بالطبع مدرسة غالبة تعد كل هذه المدارس بالنسبة لها مدارس جانبية ، وهى المدرسة الشكلية . وهذه لها تقاليد عريقة فى تاريخ الأدب العربى ، ولا تزال موجودة ولاسيما بين بعض أساتذة الجامعات المصرية الذين يرفضون فكرة الالتزام على الأقل بالمعنى الضيق . وحتى أولئك الذين تلقوا منهم تعليمهم فى أوربا وملكوا ناصية الثقافة الأوربية فهم يجدون وسيلة للتعبير عن هذه المدرسة الشكلية فى جنوحهم ناحية البنيوية مثلا ، فنجد نسيج مقالاتهم عبارة عن تحليل شكلى للقصص أو القصائد ؛ فهم يأخذون القواعد من ليفى شتراوس ويحاولون تطبيقها على الأدب العربى الحديث أو القديم ، وقد قرأت ما كتبه الدكتور صلاح فضل عن أمل دنقل فى ضوء المنهج البنيوى وأعجبت بهذا البحث الجاد ، ولكن أنا على الأقل أحس أن هذا الاتجاه لا يتجاوز أن يكون اتجاها للمدرسة التى تتمسك بدراسة الشكل أولا وبعد ذلك الموضوع . وهذه المدرسة عريقة ، ولا أعتقد أن فى الإمكان تجاهلها ، لأنها هى المدرسة الأصيلة ، مدرسة البلاغة العربية القديمة التى نشأ عليها د . شوقى ضيف وتلامذته ، ومن قبل ذلك الأستاذ أحمد وتلامذته . ولم يكن طه حسين ينتمى إلى هذه المدرسة ؛ فقد كان يهتم أساسا بالموضوع وليس الشكل ، ولكن أصحاب المدرسة الأولى يقفون باحترام شديد جدا أمام الهيكل والبناء ويتفرغون لتحليله ، ثم لا يجدون بعد ذلك الوقت لتحليل الموضوع .**

وهناك محاولة جانبية أيضا للدكتور **محمد خلف الله أحمد** لقراءة نفسية أو توصيف الإبداع الفنى على أسس نفسية ، ولكنها بقيت مدرسة جانبية لم تستطع أن تهز الصرح العتيد من النقد التقليدى الذى ورثناه عن النقد العربى القديم .

**د . عز الدين اسماعيل :**

هذا وصف واف ؛ وهو يثير فى الوقت نفسه مشكلات يمكن أن نناقش كلا منها على حدة . فإذا كنت ترى أن النقد الحقيقى إنما ظهر فى العقد الثالث من هذا القرن مع مدرسة العقاد فهل بدأت هذه المدرسة من فراغ ؟ ألم تكن هناك مقدمات أو روافد تصب فى هذا الاتجاه ؟ أنا أذكر أنه قبل هؤلاء فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين كان قسطاكى حمصى قد أصدر كتابه «منهل الوارد» عام ١٩٠٧ وهو كتاب فى النقد النظرى يستعرض فيه مناهج النقد فى أوروبا ، وكانت الثقافة الغالبة عليه هى الثقافة الفرنسية وأيضا هناك جبر شومط الذى كتب فلسفة البلاغة عام ١٨٩٩ وكان يمثل الثقافة الإنجليزية .. أريد أن أقول إن هؤلاء قد ارتدوا إلى التراث العربى محاولين أخذ ما يمكن منه ، وكانوا أيضا منفتحين على الثقافة الغربية فاستفادوا من الثقافة الإنجليزية والفرنسية . ولكننا اعتدنا أن نقف عند مدرسة الديوان كبداية واضحة لهذا الموقف النقدى . رغم أن هذه المدرسة مسبوقة بجهود غيرها لم يكشف عنها الدرس بعد . وتعد امتدادا لنفس الموقف الذى يضع قدما فى التراث ويتطلع إلى الثقافة الغربية فى نفس الوقت . ولم يكونوا أول من التفت إلى الرافد الغربى . حقيقة إن الكتاب الذى نشره **المازنى** سنة ١٩١٥ واسمه «**الشعر غاياته ووسائطه**» كان محاولة طريفة من **المازنى** فى ذلك التاريخ لعمل نوع من التوازن والتلاقى بين رصيد النقد العربى وطرح أفكار متأثرة بالنقد الغربى . فاستخدم مصطلحات النقد العربى للتعبير عن هذه الأفكار . أريد أن أقول إن هناك نموذجا متكررا فى هذه الحقبة لم تبتدعه مدرسة الديوان وكان مطروحا منذ أواخر القرن التاسع عشر بشكل جيد . **والمسألة هى أن مدرسة الديوان قد أثرت فى حين لم تؤثر الجهود السابقة عليها ، فالأمور دائما تقاس بفاعليتها . ومن المؤكد أن مدرسة الديوان كان لها بروز واضح على سطح الحياة الأدبية . ولكن السؤال هو ماذا حققت ؟ وهل استطاعت أن توصل منهجا محددا فى الدراسة ؟ بمعنى أننا لو جمعنا تراث هذه المدرسة النقدى فهل يأتلف فى منهج ؟ وهل كان فيه نمو واطراد مع الزمن ؟ وهل غير الفكر النقدى ؟**

**د . لويس عوض :**

أعتقد أنه غير كثيرا ، فإنه ما كان يمكن أن نجد شاعرا عربيا يقول بيتا كهذا :

**والشعر من نفس الرحمن مقتبس**
**والشاعر الفذ بين الناس رحمن**

حيث يخلع العقاد صفة من صفات الله الحسنى على الشاعر ، أو أن يقول على محمود طه :

**هبط الأرض كالشعاع السنى … بعصا ساحر وقلب نبى**

من الجائز انك تجد وسائل أخرى للتعبير عن الشاعر الذى به مس ، أو الذى تناجيه الشياطين ، إلى آخر هذه الإيحاءات فى الأدب العربى الكلاسيكى ، ولكنها تبقى فى هذه الحدود . أما مدرسة الديوان فقد وضحت المسألة بمنتهى الوضوح ، وحسمت قضية الشعر أهو إلهام ووحى أم صنعة ، وهذا هو النبع الذى أخذوا منه وقتنوا ، وإلا ما كنت لتجد همهات الشاعر **محمود حسن إسماعيل** ؛ فهى غير مسبوقة ، إنك تشعر معه أنك أمام معزوفة على الفيلونسيل ، وتسمع رجع أصداء تلك النغمات . حقا إنه يجيد وأحيانا لا يجيد ، ولكن هذه النبرات وطريقة التعبير ما كان يمكن أن توجد لولا التغير الذى حدث ، ولعلك تذكر أسماء

أخرى كعبد الرحمن الخميسى مثلا عندما يقول :

**ماذا تريد الزعزع النكباء**
**من راسخ أكتافه شماء**

وهذا يعنى أننا رجعنا مرة أخرى إلى التيتانزم وهو ما نجده فى المدرسة الرومانسية كلها ؛ فهذه الروح جديدة ولم تكن من قبل . لذ لك أعتقد أن الكفاح الأدبى ، أو بتعبير د . عز الدين تأثير **العقاد والمازنى وشكرى** كان له فعالية ، وذلك لأنهم جاءوا عند نضوج الوجدان الرومانسى فى البلاد العربية . أما **قسطاكى حمصى وجبر ضومط** فقد كانا من الرواد السابقين .

ويمكن قياس مسألة العامية والفصحى بنفس المقياس فقد كان صنوع وعثمان جلال سابقين فى جيلهما وبعد أن انقرض هذا الجيل استولى على المسرح المدرسة السورية ، اسكندر فرح وغيره ثم جورج أبيض ونجيب حداد .. وكان هناك استبعاد تام للعامية ، وإصرار على أن الفصحى هى لغة المسرح . إلى أن كانت ثورة ١٩١٩ وعند ذلك حدث الانفجار الكبير باللغة العامية عن طريق بديع خيرى والريحانى وشخصية كشكش بك وعلى الكسار إلى آخره ، وحتى الصراع بين المسرح العامى والفصيح أصبح مطروحا فى النقد الفنى على صفحات الجرائد فى ذلك الوقت ، فى حين كان محدودا زمن صنوع واقتصر على مناوشات قليلة . ثم انتصرت مدرسة الفصحى واقتربت بالتعبير التاريخى عن شخصيات مثل ريتشارد قلب الأسد وصلاح الدين الأيوبى ، ولكن الجو الثورى الذى صاحب ثورة ١٩١٩ هو الذى فجر الطاقة للتعبير بالعامية وأساسها التلقائية . ثم ظهرت الرومانسية ، أى أن التفجير الرومانسى فى الأدب العربى الحديث كان وظيفة من وظائف الثورية فى ذلك الوقت ثم كانت هناك المدرسة اللبنانية ومدرسة المهجر إلى آخره . نعود فنقول إن فاعلية مدرسة الديوان كانت نتيجة النضوج وليس بسبب قوة شخصية منشئيها ؛ فقد كان المجتمع مهيأ لقبول هذا النوع من القول والتطبيق ، وليس غريبا أن المنفلوطى كان آية عصره ، رغم أننا قد نضحك الآن إذا ما قرأناه كما يضحك الأوروبى عندما يقرأ غادة الكاميليا أو يشاهد فيلما عن مرجريت جوتيه وأرمان دوفال ، وأذكر أننى قرأت فى مذكرات روز اليوسف أنها كسبت من تمثيلها لغادة الكاميليا ١٢ ألف جنيه ، وهو مبلغ هائل فى ذلك الوقت .

**د . مجدى وهبة :**

أريد أن أربط بين الكلام الذى قاله د . لويس الآن والقضية كما طرحها د . عز ، وهى أننا نريد أن نعرف مفهوم النقد ووظيفته فى مصر خاصة وفى الوطن العربى عامة ، فنأخذ ناحية **المفهوم أولا**

**وأنا أرى أن النقد ، كما ذكر د . لويس ، بدأ من حيث المفهوم بلاغيا فى أعماق التاريخ ، ولكنه فى المرحلة الحديثة نوع كانت له جذور صحفية ، وارتبط نموه بالصحافة العربية ، وكان يعالج حدثا من الابداع الفنى أو الإبداع الأدبى الذى ظهر فى وقته . وهذا الحدث قد يكون إبداعا تقليديا كالشعر مثلا أو المقامة أو المقالة ، أو يكون اقتباسا أو تقليدا أو تطويرا أو أقلمة لصورة أو صيغة غربية مترجمة . إذن كان مفهوم النقد قريبا جدا من المعالجة الصحفية السريعة لحدث فنى ما ، ثم انتقل النقد كمفهوم إلى الجامعات فى شبابى وشباب الدكتور لويس فأخذ يتغير من إبداء حكم على حدث إلى التعرض لفلسفات أعرض من مجرد إبداء الحكم** . هناك أولا الناحية التاريخية؛فتاريخ الأدب يكاد يكون جزءا من تاريخ النقد الأدبى فى الجامعات المصرية إلى عهد قريب جدا . ولهذا نلاحظ أن تحديد مفاهيم النزعات الأدبية الغربية من رومانسية وواقعية ... إلخ قد طبقت بالفعل فى الإبداع قبل أن تدخل كمفهوم فى النقد الأدبى ، فكان الأدباء يكتبون روايات أو قصصا واقعية وشعرا رومانسيا قبل أن يعالج مفهوم الواقعية الرومانسية فى حيز النقد الأدبى الجامعى

وهذا النقد الأدبى فى مفهومه الجامعى قد تعرض أيضا لمشكلة تحديد الأشكال الأدبية . وقد ترجم **الدكتور مندور** كتابا فى هذا اسمه « فنون الأدب » فيه محاولة لتحديد الـ genres أو النوع الأدبى أو الصيغة الأدبية ، وهى القصة والرواية والنقد وغيرها ، وأصبحت تدرس فى أقسام اللغات فى كلية الآداب كفروع مستقلة . هذا التحديد أيضا أصبح يدخل فى مفهوم النقد فى الحيز الجامعى ، ثم هناك النقد الذى يرتبط بالأدب المقارن وقضاياه ، مثل تحليل الصلات الخفية أو الظاهرة بين الحضارات المختلفة والآداب المختلفة . ويدخل أيضا فى هذا المفهوم أن للنقد الأدبى وظيفة تثقيفية ، بمعنى أن تعليم النقد الأدبى يعد مدخلا للعملية الإبداعية ، يستنير به المبدع حين يؤلف رواية أو رواية مسرحية فيما بعد .

**وقد كان هناك جانب أخير فى تحديد مفهوم النقد فى الجامعات وهو النزوع نحو التجديد . يظهر هذا فى الناحية النظرية النقدية أكثر من ظهوره فى الناحية الإبداعية ؛ فالشاعر يكتب الشعر فى الوطن العربى بعامة مدفوعا بالأحداث الوطنية التى تفجر فيه الرغبة فى الإبداع الفنى ، دون أن يلتزم بقواعد نقدية معينة ، بل يصدر فى إبداعه عن الظروف التى يعايشها . وهذا ما نجده فى الشعر والقصة والمسرح خصوصا فى المغرب العربى ، بما فى ذلك الأعمال المكتوبة بالفرنسية ؛ فهى أيضا من الأدب العربى الحديث .**

هذا من حيث انتقال مفهوم النقد من الصحافة إلى الجامعة . ثم يأتى تعريف وظيفة النقد وهو ما شرحه **د . لويس** باستفاضة ووضوح من الناحية التاريخية ، وفى العقد الثالث والرابع ظهرت فكرة الترجمة فى النقد ، وبدأ التفكير الذاتى

أيضا ؛ إذ إن النقد ما هو إلا تفكير فى الذات والتأمل فيما نصنعه نحن قبل التأمل فيما يصنعه الغير وقد بدأ هذا فى الواقع فى العقد الخامس ، وكانت مجلة «الكاتب المصرى» نموذجا للتأمل فى الذات والنظرة إلى العالم الخارجى فى نفس الوقت ، هذا التوازن بين الرؤية العالمية وبين التأمل الداخلى أعتقد أن مرحلته الذهبية قد تحققت فى كتابات **د. لويس** وغيره من كبار الكتاب والنقاد.

**د. لويس عوض :**

**هناك نقطة أود إضافتها وهى أن أكبر تطور حدث فى تاريخ النقد الأدبى وضع الأسس فى العشرينيات والثلاثينيات وإلى حد ما فى الأربعينيات. وفى هذه الحقبة الثورية ظهرت أربعة اتجاهات أساسية ؛ فإلى جانب الاتجاه البلاغى الذى احتفظ باستمراره، ظهرت مدرسة محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس وتبنت دعوة «الأدب للمجتمع وللتغير الاجتماعى» ، وهناك المدرسة التاريخية التى تبنيتها ، وهى مدرسة تفسيرية ، وهناك مدرسة الفن للفن التى كان يمثلها الدكتور رشاد رشدى الذى جمع حوله مجموعة من النقاد الشبان** وأذكر أن **الدكتور مندور** زارنى وقتها فى مكتبى فى الأهرام وكان بادى الانزعاج وطلب منى الانضمام إلى جمعية النقاد التى كونها للرد على هذه المدرسة التى ظاهرت فكرة الانطباعية وهاجمت المنهجية ، ورأت أن نقد الفن أو الأدب يكون بمدى تأثيره عليك دون محاولة لتأصيل أبعد من ذلك ، هذه المدرسة شغلت حيزا فى وقت من الأوقات ولايزال لها تلاميذ.

**د. مجدى وهبة :**

ولكن تصور **د. رشاد** لهذه المدرسة أنها تمارس نقدا تطبيقيا ، وهذا لمجرد الإثارة فحسب.

**د. لويس عوض :**

ولكنه كان وقتها يسميها مدرسة الفن للفن ، وكان يدعو علنا للتأثرية ، وهذا ليس من عندى ولكنه ثابت فى كتاباته.

**د. عز الدين اسماعيل :**

الأستاذ يحيى حقى أيضا كان يدعو إلى فكرة النقد التأثرى ، ولوجمعنا شواهد عملية ونظرية لوجدنا أن النقد التأثرى يوشك أن يكون السمة الأغلب على مستوى الممارسة الحقيقية ، ويكاد ينبسط جناحيه على المستوى الصحفى.

**د. لويس عوض :**

بالضبط ، وهذا يكاد يشمل كل فروع النقد. وأنا أعرف أن نقاد الفن السينمائى مثلا قليلو الدراية بنظريات الفن ، فنجد أحدهم يشاهد فيلما ويكتب معلقا عليه «**إن البطلة قد تفوقت على نفسها ....**» .

أريد أن أقول إن الناقد هنا يسجل انطباعات رسبت فى نفسه أثناء مشاهدته للعمل الفنى ، ونجد ناقدا آخر يشاهد مسرحية مثل الفرافير مثلا ، وينقدها ليس نقدا بنيويا أو اجتماعية أو فلسفيا ، بل ينقدها على أساس ما إذا كانت النكتة فى المسرحية مقنعة له أم غير مقنعة .. المهم أن هذه المدرسة قائمة على المستوى الصحفى.

**د. مجدى وهبة :**

قائمة على المستوى الصحفى نعم ، ولكن اسمحوا بإضافة هنا ، هى أن هذه الظاهرة نتيجة تأثير **أناتول فرانس** على المثقفين فى مصر فى أوائل هذا القرن ؛ فقد تم حوار بين **فرانس وبرونتيير** ، وبرونتيير صاحب نظرية منهجية فى النقد ، فى حين كان**فرانس يدعو إلى الانطباعية وبيان مدى التأثر بالنص. وقد نشر فرانس هذا الحوار وبلغ من تأثيره على المثقفين فى مصر أن تكونت جمعية أدبية باسمه ، اشترك فيها حسن رشاد ، ومحمد حسين هيكل ، وغيرهما من كبار الكتاب والصحفيين المصريين الذين كانوا ينهجون منهجه فى النقد الانطباعى.**

**د. سامية أسعد :**

لو أذنتم لى ملاحظة بالنسبة للنقد الانطباعى ؛ إذ إنه لا يرجع إلى **أناتول فرانس** بل إلى أبعد من ذلك فى القرن السادس عشر عند **ليمونتين** الذى يعد رائدا للنقد الانطباعى ، فقد كان أول كاتب يقرأ النصوص ويكتب تعليقه عليها فى الهوامش. وتمثل هذه الهوامش انطباعاته النقدية التى جمعها فيما بعد.

أما قضية علاقة النقد الانطباعى بالصحافة فالكاتب الذى يكتب نقدا لمسرحية أو رواية أو كتاب وينشره فى صحيفة فإنه بطبيعة الحال لن يكون لديه الحيز المكانى ، لأن يتبع منهجا معينا ويستطرد فى تطبيقه ، ولكن فى إطار مجلة متخصصة فإن الناقد يستطيع أن ينتقل من النقد الانطباعى إلى النقد المنهجى ، ويلم بكل جوانب المنهج فى محاولته تطبيقه على النص.

**د. عز الدين اسماعيل :**

يُهيَّأ لى ، من اتجاه الحديث ، أننا كما لو كنا نأخذ موقفا ضد النقد الانطباعى ، وهذا غير صحيح ، وأرى أن نضع المسألة بصورة مختلفة تصلح فى نفس الوقت لتحديد مفهوم القضية الأخرى، وهى وظيفة النقد ودور الناقد ، فلنطرح القضية بشكل أولى ونقول :

**هل النقد الانطباعى ليس نقدا ؟**

**وهل الناقد الانطباعى يؤدى وظيفة ما بالنسبة للحياة الأدبية ؟ .**

فإذا كان هذا النقد غير ذى قيمة حقيقية فليس هناك داع لأن يستغرق منا وقتا لا يؤدى إلى إفادة فى الحياة الأدبية ، وإذاً لم يكن للنقد الانطباعى وظيفة فكيف استطاع أن يجتذب إليه عدداً لا بأس به من كبار الأدباء والكتاب ليس فى الأدب العربى الحديث فحسب ولكن فى الآداب الغربية أيضا ، وما يزال هناك

من يدعو إليه ويتمسك به ، وهذا أمر لابد من الالتفات اليه ، حيث تكون العملية النقدية هى عملية فرز انطباع من قارىء لعمل أدبى ثم تنتهى عند ذلك ، فليس القارىء المتلقى للعمل الأدبى إلا أن يحدد موقفه . إذن المسألة ليست بالبساطة المتصورة ، فما رأى «**الدكتورة سامية** فى ذلك ؟

**د . سامية أسعد :**

أنا أوافق ، ولعل العودة إلى استعراض تطور النقد الانطباعى تغير هذه القضية . فهناك **أناتول فرانس** فى القرن التاسع عشر كما ذكرنا ، كما أن هناك ناقداً آخر يذكر اسمه فى كتب تاريخ الأدب للتذكرة فقط هولُومَيتر الذى كتب فى النقد المسرحى «**انطباعات مسرحية**» ، **وكان لهذا الناقد عدد كبير من القراء فى وقته ، وقد ظهر هذا النوع من النقد ، على الأقل فى فرنسا ، فى غياب المناهج النقدية ، وكانت أول محاولات تمت فى هذا المجال هى محاولات «تين» الذى أرسى قواعد ما يسمى بالنقد العلمى والربط ــ على سبيل المثال ــ بين العمل الأدبى والبيئة . ولو رجع المتخصصون منا الآن فى الآداب الغربية الى كتب النقد الانطباعى لوجدوا أنها لا تضيف إليه جديدا . وهذا يقودنا إلى التساؤل الذى طرحه د . عز الدين اسماعيل** عن وظيفة النقد ، وعن ماذا ينظر المتلقى أن يجد فى النص النقدى ؟ الواقع أنه إذا كان هذا النص يطرح بعض الأفكار حتى لو كانت انطباعية ولكن فى إطار منهجى فإن المتلقى يستفيد قطعا ، ليس فقط من حيث قراءة النص الأدبى موضع الدراسة ولكن أيضا بالنسبة للنصوص الأخرى ؛ لأن المنهج هنا يعطينا خط سير أستفيد منه فى معالجتى لهذه النصوص ، إذن وظيفة النقد حاليا أصبحت التعبير عن رؤيا معينة باتباع منهج معين .

**وهنا نتساءل : لماذا تفرض كلمة منهج نفسها ؟ فى اعتقادى على الأقل أنه فى القرن التاسع عشر كانت هناك محاولة للبحث عن مناهج تكاد تكون علمية ، وعندما ظهرت الوضعية المنطقية حاول الأدب أن يجد لنفسه منهجا يكاد يكون علميا .**

**وعندما ننظر إلى خريطة النقد فى النصف الأول من القرن العشرين (وسوف أقتصر فى كلامى على النقد الفرنسى بالتحديد) نجد أن هناك علوما إنسانية قد تطورت ، وكلمة علم فى حد ذاتها تعنى ضمنا وجود منهج ، لذلك يجب أن تكون الرؤيا النقدية الحالية رؤيا . منهجية ، فكل نص يطرح من خلال طريقة كتابته ، المنهج الذى يمكن أن يعالج به فمثلا روايات نجيب محفوظ** لابد أن تعالج من ناحية سوسيولوجية ، من حيث إنها تتناول فى المقام الأول حقبة تاريخية معينة من حياة المجتمع المصرى ، ولابد أيضا لهذه الرؤيا السوسيولوجية من أن ترتبط بالمسار التاريخى للشعب المصرى فى حقبة معينة ؛ ففى هذه الحالة يمكن دراسة روايات نجيب محفوظ من خلال منهج ناقد مثل لوسيان جولدمان على سبيل المثال .

**اذن فكرة المنهج مرتبطة بتطور العلوم الإنسانية ، وبمحاولة الأدب نفسه التطور ؛ ومن ثم كان على النقد اللحاق بهذا الركب .**

**د . عز الدين اسماعيل:**

أنا أوافق تماما ، لكن المسألة أنه مع التطور وظهور المناهج فى حقل الدراسة الأدبية وتطور هذه المناهج واختلافها يظل النقد الانطباعى قائما على مستوى الممارسة . وأود قبل أن أطرح السؤال مرة أخرى على الدكتور جابر عصفور أن أعطى مثلا عمليا ؛ فقد أشير إلى الأعمال النقدية **للدكتور طه حسين والدكتور لويس عوض** ، **وطه حسين** بسط منهجا للدراسة موسعا وواضحا فى رسالته عن **أبى العلاء** ، ولكن هل مارس **طه حسين** نفس المنهج فى كتاباته النقدية عن الشعراء العرب القدامى والمحدثين ، أم أن الاتجاه الانطباعى التأثرى كان يغلب عليه ؟

وبالنسبة للدكتور **لويس** أيضا ، هل كتاباته عن المسرح والشعر المعاصر تعد انطلاقا وتعميقا لمنهجه التاريخى أم أن قدرا من الممارسة الشخصية القائمة أساسا على تكوين ثقافى تمتزج فيه روافد مختلفة من المعرفة هو الذى تقوم عليه كل عملية نقدية عند الدكتور لويس عوض بمعنى أن كل مقالة نقدية توشك أن تكون ممارسة جديدة ، وليس هذا إلا لأنه ليس هناك الخط القاعدى المطرد الذى يلتزمه الانسان كلما واجه عملا أدبيا ، فيعرف تماما أنه سيبدأ من نقطة محددة وينتهى إلى نتائج بعينها .

**د . لويس عوض :**

**هذا يعنى دكتاتورية المنهج .**

**د . عز الدين اسماعيل :**

لا ، أنا أقصد أنه فى كل مرة هناك ممارسة نقدية وجهد جديد مبذول يتكيف تكيفا خاصا يتفق مع النص .

**د . لويس عوض :**

ولكن هذه الممارسة ليست انطباعية .

**د . عز الدين اسماعيل :**

لا ليست انطباعية .

**د . لويس عوض :**

**الحقيقة أن الفيصل بينى وبين غيرى من النقاد فى تقييم الشعر مثلا يرجع إلى أن تكوينى الثقافى والبيئى والحيوى يجعلنى صاحب حساسية معينة لمعنى الموسيقى فى النفس المعاصرة ، فعندما أقرأ شعرا يتبع فى إيقاعه شعر حداء البادية أو إيقاع شاعر كانت ظروفه التاريخية والحيوية مختلفة مئة فى المئة عن ظروفنا نحن الآن وقد ركبنا الطائرات النفاثة أحس بأن وقعه غريب . وبالطبع اختلفت أنواع الأصوات التى نتعرض لها ، سواء أكانت موسيقى كلاسيكية أم موسيقى الجاز أضف إلى ذلك أصوات أبواق**

**العربات والصخب وغيره ، فالميلودية الجديدة لها قطعا سياق تاريخي مختلف .**

**د . عز الدين اسماعيل :**

هذا لا يتناقض مع مفهوم النقد الانطباعي ، فلا يمكن للناقد أن يستجيب للنص ويفرز الانطباعات التي ولدتها هذه الاستجابة ان لم يكن الجهاز المستقبل على قدر كاف من الحساسية التي هي أيضا حساسية العصر .

**د . لويس عوض .**

أرجو أن أضيف أنه حتى لو امتلك هذه الحساسية فهي غير كافية . أنا أعرف نقاداً في مصر ، ولا داعي لذكر الأسماء ، فطرتهم سليمة ، وحساسيتهم سليمة ، ولكنهم جهال بالأدب العربي وبالآداب الأجنبية ، وتبدو هذه الفطرة والحساسية في ومضات يعجب الإنسان بها في نقدهم للشعر والمسرح . ونشعر أن هذه الخامة جميلة ولكنها غير مثقفة ، ولذلك نرجع مرة أخرى لموقف ناقد مثل ماثيو أرنولد حين يتكلم عن الحساسية فيقول إن وظيفة النقد هي اكتشاف ما يدخل التراث مما لا يدخل التراث .

**أريد أن أقول لا يكفي أن يكون هناك نقد انطباعي ، لأن هناك انطباعاً جيدا وانطباعا رديئا . وإدمان قراءة النصوص الجيدة يولد في نفس الناقد الانطباعي ذاته قدرة على الحكم السليم . وعندي أن ناقداً انطباعيا مثقفاً مثل أناتول فرانس يمكن أن يركن إلى حكمه ، في حين لا أثق في تقدير ناقد انطباعي آخر لأنه غير مثقف ، على الرغم من فطرته السليمة ، لأن الفطرة ، كما ذكرت ، غير كافية .**

**د . مجدي وهبة**

لو سمحتم أكمل هذه الفكرة . عملية النقد الانطباعي عند الناقد المثقف تمر بمراحل ، بمعنى أن هناك انطباعا أولا ثم ابتعاداً وتأملاً يتم خلاله الاهتداء بنظريات أدبية منهجية عامة ، ثم العودة إلى النص ومزج الانطباع بهذا الاهتداء ، وهذا ما كان يسميه النقاد الجدد في أمريكا affective fallacy ، أي المغالطة التأثيرية ، بمعنى أن الاندماج في النص لا يعني تفجير نقد مثقف أو مستنير . **إذ أنه في الواقع هناك ثلاث مراحل . مرحلة انطباع ثم ابتعاد ثم عودة بالنظرية** . وهذه النظرية تؤدي إلى فكرة أن للنقد شقين ، **الأول : هو النقد الذي يلتزم بالنص ويعتبر وليد هذا النص إلى حد ما . وأغلب النقد الأدبي تاريخيا هو أصلا تأملات في نصوص أدبية ، وهناك ما يسمى علم الأدب أو نظرية الأدب أو فلسفة الأدب ، ويكوّن الشق الثاني للنقد . وأحيانا يمتزج الاثنان ، وأحيانا تحدث تفرقة . فالناقد قد يكون ناقدا للنص أو متأملا أو مفلسفا لنظريات نقدية عامة .** فما رأي الدكتور جابر ...؟

**د . جابر عصفور :**

الحقيقة لي ملاحظات على هذه القضية ، فهناك بالتأكيد فارق بين الانطباع الأولى الذي يرد عند الناقد كحدس بسيط تبدأ به العملية النقدية . ويطلق عليها الانطباعية كاتجاه نقدي أريد أن أغامر وأسميه منهجا نقديا ، لأن الناقد في النهاية لابد أن يستند على أسس معرفية وأنطولوجية . **والناقد الانطباعي ليس مجرد شخص يغامر بمجموعة من الأحكام الاعتباطية** . ولكن الناقد الانطباعي بالمعنى الحقيقي هو الذي يملك مجموعة من التصورات المعرفية والانطولوجية تختص بالعمل الأدبي وبالعالم في نفس الوقت . مثلا ، إذا كان هذا الناقد يتصور أننا نعيش في عالم ليست الحقيقة فيه مطلقة وليست ثابتة ولا مطردة ، وأنها قائمة على نوع من التغير المستمر ، هذا الناقد بالتأكيد سيكون لانطباعيته شكل منهجي مادامت هناك الأسس الانطولوجية والابستومولوجية لهذا المنهج . وعندئذ تصبح القضية في النهاية قضية منهج . وأظن أن هذا يعود بنا إلى الجذر الأساسي لهذه الندوة وهو إشكالية الاتجاهات ، وذلك لأن قضية الاتجاهات النقدية لم تكن مطروحة قبل الحرب العالمية الثانية أو قبل ١٩٣٦ ، بهذه الحدة التي طرحت بها هذه الأيام .

وحتى نستطيع أن ندفع بالحديث عن إشكالية الاتجاهات إلى الامام قليلا ، لابد أن نذكر بعض النقاط ، وهي من قبيل الأوليات ، ولكنها يمكن أن تنير المناقشة .

**النقد في النهاية هو نشاط ذهني يتحرك ، صراحة أو ضمنا ، منطلقا من تصور مجرد لمهمة الأدب ووظيفته ، وعلى أساس من هذا التصور يتولى الناقد درس العمل الأدبي ، محللا ومفسرا ومقيما ، مع اختلاف هذه المستويات الثلاثة . هذا لابد أن يؤدي إلى نتيجة مهمة ، وهي أن النشاط النقدي لابد أن يتعدد بالضرورة ما دامت التصورات المحددة للنشاط النقدي متعددة . وإذا تعددت الانتقادات أو المناهج النقدية نتيجة لتعدد التصورات فالمشكل هنا ليس مجرد مشكل عقلي تجريدي . وإنما هو مشكل متصل بالتصورات التي تحكم حركة الناقد نفسه إلى العالم ، وبعبارة أخرى لا أستطيع إزاء أي ناقد كبير أن أفصل الممارسة العملية النقدية له داخل العمل الأدبي عما يمكن أن أسميه بنظرة هذا الناقد إلى الكون ، وكما أنه لكل أديب عظيم نظرة إلى الكون فإن لكل ناقد عظيم نظرة إلى الكون أيضا .**

السؤال الذي أطرحه وهو الذي يثير قضية إشكالية الاتجاهات ويضعنا في قلبها هو :

**إلى أي مدى يصح الربط بين تصور الناقد الأدبي عن العمل وتصوراته عن الحياة ؟ وهل الأزمة التي نعانيها أحيانا في النقد ناتجة عن نوع من الانفصال بين التصورات الفلسفية التي تحرك الناقد في الحياة والتصورات الإجرائية التي يتعامل بها ؟ كأن يكون الناقد شخصيتين في نفس الوقت ، بمعنى أن سلوكه**

وتفكيره ونظرته إلى الحياة تأخذ شكلا ، وعندما يمارس الكتابة النقدية يتحول الى شخص آخر ، كأنه دكتور جيكل ومستر هايد ، العقاد على سبيل المثال ـ رغم كل المقولات الرومانسية التى بشر بها ـ نجده يختلف على المستوى التطبيق فيستخدم فى إجراءاته التطبيقية التراث النقدى وهو مناقض تماما للرومانسية ، وكأنى هنا أمام انقسام فى الشخصية على المستوى النقدى .

فهل مشكل الاتجاهات راجع إلى أن تصوراتنا النقدية ومناهج النقد لا زالت حتى الآن مجلوبة من الآخر ، وأعنى النقد الأوربى ، وأنها لا تزال على مستوى سطح الوعى قولا تمثل فاعلية أساسية تؤدى إلى نظرة كلية فى النشاط والممارسة ؟ هذا أمر ، أما الأمر الثانى فإننا عندما ننتقل إلى مستوى هذه المناهج وهذه التصورات المأخوذة عن الغرب يبرز هنا بالضرورة عنصر الاختيار . ومع أنى لا أستطيع أن أفصل هذا العنصر عن وعى الناقد وعن نظرته إلى الحياة ، إلا أننى أريد أن أطرح سؤالا يبدو أكثر إشكالا : هل هناك صعوبات تواجه الناقد فى عمليات الاختيار هذه ؟ لأنه أحيانا يكون ازدهار التيار النقدى ازدهاراً سطحيا فحسب ، بمعنى أن الناقد قد يضطر اليه استجابة لحركة عامة فى المجتمع أو نتيجة لأوضاع أكثر تعقيدا ، دون أن يكون التيار النقدى صادراً عن وعى حقيق أو قناعة حقيقية عند الناقد ، فتكون النتيجة هى تغريب النص ، وبدلا من الحديث عن المقولات المباشرة فى النص يتحول النص إلى عملية شكلية أو أيديولوجية•هذه مجموعة من الاشكالات التى قد تتطلب حديثا طويلا ، ولكن القضية الأساسية التى أريد أن أركز عليها هى مشكل الاتجاه نفسه ، **من اين ينشأ هذا المشكل ؟**

**وكيف يحل ؟**

**وما الأسس التى يقوم عليها ضبط هذا المشكل إذا صحت هذه التسمية ؟** ومن ثم يأتى **السؤال الأخطر : أين توجد سلامة التيار النقدى ؟ هل ترجع هذه السلامة إلى العمل الأدبى منفصلا عن وظيفة له فى الحياة ؟ أم أن الفائدة تومئ إلى شئ إيجابى يحققه الاتجاه ، المستورد غالبا، فى الواقع الأدبى ؟**

**لو طرحنا كل هذه الأسئلة ، فى تقديرى ، نكون قد اصبحنا فى قلب الإشكال . وقد نستطيع أن نحله ونصل إلى تفسير لما قاله د . لويس عوض عن عدم تواصل الدكتور مندور ، وأنا أرى أنه مستحيل أن يتواصل مندور بسبب أن الإشكال الذى كان مطروحا عليه ليس هو نفس الإشكال المطروح على الأجيال التالية له ؛ فقد كان مندور ينطلق من وجهة نظر تعبيرية فى فهم الأدب ؛ فالأدب عنده وجدان حار ؛ تعبير عن مشاعر متدفقة ، ومن هنا وقف مندور وقفة صلبة جدا فى وجه أى تراث نقدى يشتم منه رائحة التنظير المنطق ، وكانت كراهيته للتنظير المنطقى كراهية حادة جدا ، وسبه لقدامة بن جعفر وغيره معروف .هنا مندور يتعامل مع التراث من خلال وعى وتصور خاص للأدب يمكن أن نجمله فى كلمة التعبير . وهذا يستحيل أن يتواصل لأن الناقد والمؤرخ الذى سيلى مندور سيواجه إشكالا آخر يتطلب طرائق أخرى لحله غير تلك التى استخدمها مندور . وهنا ربما تكون القضية الأساسية التى تحسم هذه المسألة هى : أين المشكل الذى يواجهه الناقد ، والذى يؤدى الى تعدد الاتجاهات ؟ وكيف يحل هذا المشكل ؟**

**لويس عوض :**

أولا أنا لا أفصل بين النقد والخلق ؛ فالازمة التى يعانى منها النقد يعانى منها بصفة أساسية الخلق ايضا . وإذا كان هناك إحباط فى تاريخ النقد الأدبى فى مرحلة أو أكثر فهناك أيضا إحباط مواز فى الخلق . ونكاد نقول إن الأسباب هى هى ، وأنا أستطيع أن أضع يدى بصفة تقريبية على شئ مما يحدث فى المجتمع المصرى ، على الأقل بالنسبة لجهود المفكرين والنقاد واصحاب الأدب الإبداعى . تلاحظ مثلا بالنسبة للعقاد أن العقاد الشامخ هو عقاد العشرينيات وليس العقاد الذى يدرس فى المدارس . العقاد الذى دخل تاريخ الأدب العربى هو العقاد الذى كتب «**الفصول**» و «**مراجعات فى الأدب والحياة**» و «**مطالعات**» ، وربما كان آخر هذه السلسلة هو ما كتبه عن سعد زغلول ، ولكن **هذا العقاد** غير معروف وغير معترف به . إذن هناك محاولة من جانب بعض المثقفين لمواجهة التخلف القائم فى المجتمع ، فكلما حدث مد ديمقراطى ثم انحسار له يشعر المثقفون بالإحباط عندما يسود منولوج الفلسفة الاجتماعية . ونفس الموقف بالنسبه **لطه حسين** ؛ فالذى يدرس فى المدارس ليس طه حسين الذى كتب «**فى الشعر الجاهلى**» أو **مستقبل الثقافة فى مصر**»قد يكون هذا الجانب قد بدأ يظهر هذه الايام فقط ، وتجد انهم يحسّنونه بكثير من المحسنات البديعية لكى يجعلوه سائغاً . أما طه حسين الثورى فتكاد . تقول انه يختلف عن طه حسين الذى تعترف به المؤسسة الاجتماعية ، والذى بدأ بعد ازمته الكبرى يتصالح مع المجتمع إلى حد ما .

نفس هذا الكلام ينطبق على هيكل الذى بدأ **بجان جاك روسو** ثم انتهى فى الثلاثينيات إلى شئ آخر .

**د . مجدى وهبة :**

نود أن نعرف ما تعريفك لكلمة ثورى التى جاءت فى سياق كلامك عن الناقد الآن .

**د . لويس عوض :**

**الناقد والخالق ، وليس الناقد فحسب . والثورى هو كل من يريد أن يغير المجتمع ، شكلا ومضمونا .**

**د . مجدى وهبة**

المجتمع إذن وليس الأدب ؟!

**د . لويس عوض :**

الأدب لا ينفصل عن المجتمع وليس نشاطا فى فراغ . الأدب والفن والفكر والسياسة والإصلاح الاجتماعى .. كل هذه الأشياء أدوات للتعبير الاجتماعى ، ليست مجرد فنتازيا ....

**د . مجدى وهبة :**

والتغيير الاجتماعى ليس فى فراغ ، فهناك دائرة كبرى ثم أكبر ...

**د . لويس عوض :**

هناك واقع موجود ، أمة تريد أن تتطور وأن تسترد كرامة الإنسان وأن تجد مكانها بين الأمم وأن تخصب تراثها وترفى ظروفها ؛ هذه كلها أشياء ملموسة ولا نستطيع أن نقول إنها فى فراغ .

**د . مجدى وهبة :**

هذا تعريف الثورية اذن ؟

**د . لويس عوض :**

**نعم الثورية هى التغيير من التخلف إلى التقدم .**

**د . مجدى وهبة :**

حسن ، وما التقدم فى هذا السياق ؟

**د . لويس عوض :**

التقدم فى هذا السياق هو أن تكون محتلا فلا تصبح محتلا ، أن تكون مستعبداً اقتصاديا فلا تصبح كذلك ، أن تكون عبدا ذليلا فتحترم فى نفسك ذات الإنسان . هناك ألف معنى .

**د. مجدى وهبة :**

**هذا أوسع من معنى النقد الأدبى .**

**د . لويس عوض :**

أنا أقول إن كل هذه الأشياء تخدم شيئا واحداً هو الإنسان ؛ فأنت لا تستطيع أن تقول إن هناك نشاطا من أى نوع إلا أن يكون إنسانيا ، سواء أكان سياسيا أو ادبيا أو نقديا أو فكريا أو فلسفيا أو ماديا ، بمعنى أنه حتى العامل الذى يحفر إذا لم يكن عمله فى نهاية الأمر نشاطاً إنسانيا فإنه يكون نشاطاً فى فراغ . لذلك أعتقد أن الأدب الثورى والفكر الثورى والسياسة الثورية ، يجب أن يكون هدفها جميعا الانتقال بالمجتمع وتغيير المجتمع ، فردا وجماعة كليا وجزئيا ، من مرحلة التخلف إلى مرحلة التقدم . وإذا سألت هنا ما التخلف وما التقدم لأجبتك بنفس الإجابة : إن هناك أمما متخلفة وأخرى متقدمة ، ومعايير التقدم واضحة . بالطبع التقدم الكامل غير قائم ، ولكنى أتكلم بوجه عام .

**د . عز الدين اسماعيل :**

ربما يكون هذا طرحا للقضية على المستوى الاجتماعى والسياسى ؛ وأنا أتصور أنه بالاضافة إلى هذا هناك بعد آخر لا أدرى مدى أثره وفعاليته ، وهو البعد المعرفى فلو **أن هذا البعد الاجتماعى الثورى قد تحقق فى واقع الحياة على كل المستويات ، فهل هذا ينبع ابتداء من تلقائية فطرية طبيعية** ؟ أم يتطلب بصفة عامة أساساً معرفياً جيداً يدعم هذه الثورية ، ويكون هو المعيار الأدنى من الضمان لها ؟ وأنا فى الحقيقة أخشى من مفهوم الثورية وحدها ، لأنه قد يعقبها انتكاس ، فإذا توالت الثورية والانتكاس لوجدنا أننا فى نفس النقطة التى بدأنا منها ، كأننا نصنع موجات صعود عالية ثم هبوط مفاجئ ، والحصيلة الأخيرة لهذه الحركة هى العودة الى نقطة البداية ، لكن لو أن هذا كله قام على أساس معرفى مطرد ومتنام لكان يمكن أن تأخذ الحركة شكلا مطرداً فى النمو .

**د . لويس عوض :**

المعرفة جزء من الثورية ؛ فهناك معرفية ثورية ومعرفيه فى فراغ .

**د . عز الدين اسماعيل :**

أريد أن أقول إنك لو نقلت هذا إلى الحقل الأدبى والنقد الأدبى ، فقد تجد أن الظاهرة تحققت ثوريتها على ذلك النحو : فى فترة من الفترات يصعد الصوت الثورى (طه حسين فى فترة العشرينيات والثلاثينيات ) ثم تهبط حدة ثوريته ، ثم يصعد صوت آخر ثورى ، ثم يتنازل ، ولقد ذَكَر **د . لويس** أن كتاب مندور كان بدون ذرية ، وإذا أمعنا النظر نجد أن كثيراً غيره من الكتب التى طرحت فى أزمنة مختلفة لا توجد لها ذرية ، والسبب هو أن هناك طفرات عالية من التقدم الثورى بالمعنى الذى طرح الآن ، ولكنها بعد وقت قليل ينتهى دورها وظلها وتأثيرها ، ويصبح المطلوب هو أن نبدأ مرة أخرى من نفس البداية ، وتظل العملية النقدية تدور فى نفس الدائرة ما بين صعود وهبوط .

**د . لويس عوض :**

أنت فى الواقع تنسى شيئا هاما وهو أننى لست متشائما بهذه الدرجة . **فأنا أعتقد أننا كلنا قد خرجنا من عباءة الطهطاوى ، فطه حسين ابن لطفى السيد ، ولطفى السيد ابن على مبارك ، وعلى مبارك ابن رفاعة الطهطاوى . وذلك رغم الخلافات التى بينهم ، وكذلك فان مندور ابن طه حسين ، أريد أن أقول إنه رغم هزيمة طه حسين فى بعض النقاط فليس معنى ذلك أنه هزم فى كل خطوط الجبهة ، هذه نقطة ، أما النقطة الأخرى التى أشرت إليها بالنسبة لفترات الهبوط فأعتقد أن لها تفسيراً آخر ، هو أن الهزيمة النسبية أوكثرة الانتكاسات والاحباطات فى مسار المجتمع المصرى ترجع إلى نظام التعليم ، فاذا تأملت ذلك النظام وجدت أنه يراعى فيه دائما أن تبقى القاعدة متخلفة ، دائما النسبة محفوظة فقد كانت قبل الثورة سبعون فى المئة من الأميين،وظلت كذلك بعد الثورة ، فهناك ما يشبه نوعا من التدبير الاجتماعى لتحديد مسار المجتمع المصرى بحيث تستمر القاعدة الضخمة من أبناء الشعب معزولة عن القيادة ، لذلك تكثر الاحباطات فى مثل هذا**

**المجتمع . وأنا أعتقد أننا يجب أن نتكلم بصراحة عن أنفسنا وعن عيوبنا حتى نعرف سبب هذا الانتكاس المستمر هذا إلى جانب أن لنا وضعا فريدا ، فنحن فى ملقف هوائى تتقاذفنا الدول الاستعمارية وليس لنا حظ اليابان مثلا فى أن يكون موضعنا فى ركن مهمل من الكون ، خال من المواد الأولية فلا يجد الاستعمار له مصلحة فى احتلالها . لذلك فهم قد دخلوا عصر الصناعة بعدنا وتفوقوا علينا بمراحل . لكننا نحن بؤرة للمؤامرات الدولية وكل الدول الاستعمارية تريد أن تجند ولاءنا فاذا لم تكن انجلترا كانت فرنسا أو روسيا أو غيرها .. أريد أن أقول إننا مطعونون ، فشتى التيارات تسحق الشعب المصرى ولا يستطيع أن يكافحها إلا اذا قامت فلسفة حقيقية قوامها أن قوة القيادة من قوة القاعدة .**

د . مجدى وهبة :

هل يأتى هذا من فلسفة أم من طفرة أو انتفاضة شعبية مباشرة ، واذا لم توجد الانتفاضة فهل تفرض الثورة ..

**د . لويس عوض :**

لا تفرض فأنا ضد هذا ..

د . جابر عصفور :

بالتأكيد هناك بعد اجتماعى لمشكل الاتجاهات ، إنما قبل أن ننطلق الى العلل الاجتماعية أو الاقتصادية أو السياسية المحركة للمشكلة ، لماذا لا نشخص أولا المشكل على المستوى الأدبى دون اغفال الأسس الاجتماعية المنتجة له ؟ وإذن فما هى بالضبط مظاهر الإشكال على مستوى تعدد الاتجاهات أولا ؟

**د . لويس عوض :**

يأتى فى المقدمة ما ذكره د . عز الدين اسماعيل عن نقص الأساس المعرفى ، أو نقص المعرفة الموضوعية الخلاقة ، وهى الخامة الأساسية التى يقوم عليها التقدم ، فاذا كان كل شئ يعد تابو فكيف يتأتى تحصيل هذا الأساس المعرفى .

د . سامية أسعد :

انطلاقا أيضا من كلام د . عز الدين اسماعيل عن فكرة الثورة وعلاقتها بالمعرفة ، وسوف أستعين بمثال مستمد من تاريخ الأدب الفرنسى فى القرن التاسع عشر بالذات ، فعندما نظر الى خريطة الأدب الفرنسى فى ذلك القرن نجد أن هذا الأدب مر بثلاث ثورات ، الأولى الثورة الرومانسية والثانية الثورة من أجل الواقعية ، أما الثالثة فكانت الثورة الرمزية ، إذا جاز التعبير ، ولابد أن نأخذ فى الاعتبار حركة التاريخ نفسها ، القائمة على المد والجزر ، ولكن حلقات التاريخ كلها مترابطة بمعنى أنه لولا وجود الكلاسيكية والنيوكلاسيكية لما قامت الثورة الرومانسية ، وكما يوجد لكل فعل رد فعل فإن الرومانسية كانت ردا على الكلاسيكية كذلك التوسع فى الرومانسية والتعمق فى النزعة الغنائية والبحث عما يكون داخل الوجدان قد أدى إلى رد فعل معاكس . أى أن الاتجاه الى الفردية قد أدى الى الواقعية التى تمثلت فى المقام الأول فى النظر الى المجتمع والوحدات الاجتماعية باعتبارها أساس المادة الأدبية . والى جانب هذه الثورات الثلاث نجد أن السيريالية أيضا كانت ثورة بمعنى الكلمة . **والملاحظ أنه كلما حدثت ثورة فى مجال الأدب وأكبها ظهور عمل أو أعمال أدبية قدمت جديدا فى هذا المجال وهذا الجديد هو المؤشر على وجود انطلاقة ثورية ورغبة فى التجديد ورفض للقديم . ولكن ما هى علاقة هذه الحركة التاريخية بالمعرفة ؟**

**أرى أن المراحل التى تحدثنا عنها تشكل حلقات مترابطة تفضى كل منها الى ما يليها وتكمل ما انتهت اليه سابقتها ، ولكن هذا الجديد هو أساس المعرفة التى تتطور لتشكل موجة صاعدة ثم تهبط عندما يجد المجتمع نفسه الذى يفرز هذا الأدب أنه لا يعبر عنه لأن الأدب نتاج للمجتمع ، وذلك رغم كل ما يقال عن فردية الفنان المبدع ونظرية الفن للفن .** إذن هناك اتصال واستمرارية وأعمال جديدة تعد مؤشرا للثورة وإذا انتقلنا إلى مجال النقد الأدبى محاولين الاجابة على تساؤل **الدكتور جابر** نجد أن دارسى الآداب الأجنبية يشعرون بضرورة النقل عن الغرب فى مجال النقد سواء فى المجال النظرى أم التطبيق ، وتثار هنا دائما قضية المصطلحات ، فنجد أن **الدكتور لويس** عندما أدان مقال العدد الأول من المجلة الذى يتبع المنهج البنيوى فى تحليل الشعر ...

د . لويس عوض :

أنا لم أدن المقال ، ولكن ملاحظتى هى أنه يتجه الى الناحية الشكلية ، وأن هذا يعد آخر مظهر من مظاهر التمسك بمنهج المدرسة الشكلية فى نقد الأدب .

د . سامية أسعد :

أيا كان التفسير ، فهو مأخذ ، ونعود فنقول إنه إدانة ، وقد ترجمت كتب عن البنيوية الى العربية وقال من قرأوها إنهم لم يفهموها ، لا أدرى مدى صحة ذلك ...

د . عز الدين اسماعيل

هذا صحيح .

د . سامية أسعد :

الواقع أننا كمترجمين عندما نتعامل مع هذه النصوص نجد أنفسنا أمام عقبة أساسية هى اللغة ، ونضطر إلى توجيه كل اهتمامنا إلى خلق مصطلحات ومشتقات جديدة بعضها مفهوم وبعضها نقله إلى العربية غير متيسر .

د . مجدى وهبة :

أبسط هذه المصطلحات كلمة Roman فإلى اليوم لا نعرف إذا ما كانت ترجمتها الصحيحة هى قصة أم رواية .

**د . سامية أسعد .**

فعلا ... وهذه القضية تجعل عملية نقل الكتابات النقدية الغربية غير كاملة الا لمن استطاع الاطلاع عليها فى لغتها الأصلية وهنا نجد أن الناقد الذى يتمكن من القراءة : عن البنيوية أو قراءة كتابات لوسيان جولدمان أو بارت مثلا ، فى النص الاصلى ، هذا الناقد نفسه يجد صعوبة فى تطبيق هذه المناهج على الأدب العربى واذا ما طبقها فانه لابد أن يفرد حيزا فى نقده للذاتية وللنزعة التأثيرية . والحقيقة أننى عندما تكلمت عن المنهج كنت أقصد أن ناخذ المنهج كمسار ووسيلة وليس كغاية ، بمعنى أننى كناقد اذا ما طبقت منهج بارت أو جولدمان أو فرويد حتى ، فلابد أولا أن ــ أحدد هدفى، وهل يقتصر على تطبيق المنهج فحسب ، عندئذ سوف أنتهى إلى النقطة التى انتهى عندها **د . لويس عوض** منذ قليل وهى التحليل الشكلى البحت ، لكن لابد أن تكون الغاية هى رؤية ذاتية توجب هذه العلاقة بين الناقد والعالم وهذا ما يميز ناقدا عن آخر رغم أن كليهما يطبق نفس المنهج .

**د . مجدى وهبة :**

**رأيك هذا ذكرنى بقضية أخرى ، ما الدافع إلى البحث عن هذه المطلقات الفلسفية ؟**

**ولماذا يبحث الناقد المصرى بكل الوسائل عن أحدث النظريات ليطبقها ، البنيوية مثلا أو الشكلية ، بل الكلاسيكية والرومانسية وكل هذه الياءات المستوردة ، ولماذا لم تظهر إلى الآن نظرية تعبر عن الواقع الفنى أو عن الواقع الأدبى المصرى البحت أو العربى البحت ؟ ما هو السر فى هذا ؟ وما هو الدافع للبحث عن الجديد باستمرار ؟**

والظن ، كما هو الحال فى فرنسا أيضا ، أن الثورة على فكرة أو على نزعة هى البحث عن المطلق ، أو هى اكتشاف مطلق جديد ، هذا ما لا أستطيع فهمه .

**د . لويس عوض :**

هناك سببان ، أولا أن محاولة المعاصرة أمر مشروع جدا للجميع ، ومن غير المعقول أن تطالب الناس بالعزلة لمجرد أنك تخشى الحوار .

**د . مجدى وهبة :**

أنت تفترض هذا السبب ، الخشية من الحوار ... من الجائز أن المطلوب هنا هو الحوار مع التراث ، أن يبدأ المرء بنفسه ...

**د . لويس عوض :**

نعم هذا صحيح ان يبدأ الإنسان الحوار مع نفسه ، وهذا يقودنا الى السبب الثانى الذى أود أن أذكره وهو الانفصام التام بين الماضى والحاضر . الماضى الذى نمجده رسميا لا مغزى له فى حياتنا اليومية أو الفعلية أو فى سياق تاريخنا المعاصر ، فمصر المملوكية أو حتى التركية أصبحت بغير ذى موضوع فما بالك بالأجيال السابقة على هذا . وهناك مضمون الحياة نفسه وقد تغير لدرجة أنك تحس بأنك جزء من الانسانية الكبرى وبالتالى لابد أن تجرى حوارا مع الانسانية الكبرى ...

**د . مجدى وهبة :**

ولكن لماذا تبحث عن المعاصرة مع أوربا والغرب عامة ولا تبحث عن المعاصرة مع الصين أو مع الهند أو أفريقيا السوداء .

**د . لويس عوض :**

فلنجرب ، فأنا لست ضد التجربة . ونحن الآن نتكلم عن التقدم والتأخر فإذا كنت تريد أن تكون فى مستوى زامبيا مثلا فلا بأس ..

**د . مجدى وهبة :**

لا ليس هذا ، ولكن اعتراضى دائما هو البحث عن صيغة خارجة عن ذاتنا ، أنا لست ضد المعاصرة ولكنى أقول إننا نستطيع أن نستمد المعاصرة من تجربتنا فى الحياة.

**د . لويس عوض :**

وما هى هذه التجربة ؟

**د . مجدى وهبة :**

الإجابة عن هذا هى التى تفجر النظرية النقدية ...

**د . لويس :**

**المشكلة أن أى فكرة غير مألوفة لدينا تعتبر نوعاً من الكفر والتجديف .. هذا هو واقع المجتمع المصرى ...**

**د . جابر عصفور :**

اسمحوا لى بهذا نكون قد وضعنا المشكلة بصورة تبعدنا عنها من المؤكد أن حركة الناقد فى البحث عن صيغ جديدة مرتبطة ، ابتداء ، بإدراكه لواقعه وبمشكلات هذا الواقع . وكيفية الإدراك هذه هى التى تجعل الناقد يتوجه مثلا صوب التحليل النفسى للأدب ، أى صوب لاكان ، أو صوب لوسيان جولدمان ، أو شتراوس أو بارت .

**د . لويس عوض :**

أو صوب القرية المصرية مثلما فعل يوسف ادريس عندما قال إن الدراما مؤصلة فى مصر لأن السامر مسرح كامل الخلقة وإننا غير مدينين للمسرح الأوروبى ولا يجب أن نأخذ عنه ، بل يجب أن نتجه الى تراثنا ....

**د . جابر عصفور :**

لو أذنت لى أكمل فكرتى بما أن الحركة هى الانطلاق من الواقع ، فالناقد يبحث فى أشكال الاتجاهات الغربية (بالمعنى الشامل جدا للاتجاهات الغربية ) عما يحل له مشكلا موجوداً فى الواقع ، وفى نفس الوقت يبحث فى تراثه ، بمختلف صور هذا

التراث عما يحل له هذا المشكل أيضا . هنا تصبح حركة الناقد ، على الأقل الناقد المتوازن ، **كمن يقف فى منتصف خط يتجه الى الناحية الأخرى من البحر ليأخذ منه ما يحل مشكله،ويتجه فى نفس الوقت الى الماضى ليأخذ ما فيه ويحل مشكله** . أما القضية التى قرحها الدكتور لويس عن **يوسف ادريس** ومسرح السامر ، فلماذا لا يكون ما فعله يوسف ادريس صادرا عن وجهة نظر محددة هو البحث عن كيفية أخرى لتجاوز أشكال المحاكاة فى التعامل مع الماضى وفى التعامل مع الغرب . وإذا كان محفوظ قد حاكى (فى مرحلة من مراحله) الشكل الكلاسيكى للرواية ، فلماذا لا يكون السؤال المطروح عند **يوسف ادريس** هو كيفية وصل طرفى الخيط لابداع شكل أدبى متميز . وما فعله يوسف ادريس ليس محاولة منفردة لبل جانب من محاولات متعددة على مستوى الابداع ، فهناك محاولات الصديق وسعد الله ونوس فى الإفادة من أشكال تراثية لتأصيل بنية درامية مختلفة . وفى الرواية نجد محاولات اخرى مماثلة . وبالنسبة للشعر هناك القصيدة المدورة والمصطلح نفسه من مصطلحات التراث وليس مترجما مثل مصطلح الشعر الحر أو قصيدة النثر . وعندما أضم كل هذه المحاولات معا ـ على مستوى الشعر وعلى مستوى القصة وعلى مستوى المسرحية لابد أن أطرح السؤال : لماذا لا أكون مواجها لحركة جديدة فى الابداع تبحث عما نسميه بالاصالة ، كما لو كان الاديب يحاول فى هذه المرحلة ابتداع شكل خاص به يصل ما بين طرفى الخيط ، الماضى والحاضر ، تراثه وانجاز العالم الآخر فى الغرب.ولعل الأديب العربى (لو واصل هذا الاتجاه) يصل الى انجاز مثل انجاز جارسيا ماركيز فى «مائة عام من العزلة» التى تعد من أعظم المنجزات الأدبية المعاصرة فى العالم ، لسبب بسيط هو أن **ماركيز** رجع الى تراث بلده والى وعيها الأسطورى . وخلق منه شكلا جديدا يفيد من كل متاح ، لكنه يظل شكلا متميزا ، أعنى أنه ، ليس شكل**جويس أو آلان روب جرييه** .

ويمكن من هذه الزاوية ان تكون دعوة **يوسف ادريس** ـ اذا وضعت الى جانب بقية الدعوات ـ مؤشرا على الأصالة فى مجال الابداع ، كما يمكن أن تشير الى أن هناك وضعا مماثلا ـ على مستوى النقد ـ **ودعنه الآن من قضية الموضة لأن الموضة توجد عند من لا يثق بنفسه فيحاكى البنيوية ويقلدها ، ومثل هذه العملية السلبية تتميز بأن الناقد يحاكى منهجا دون ادراك أسسه الفلسفية ، فيتوقف عند مستوى الاجراءات السطحية ولا يلتفت الى المقولات التصورية التى تصنع المنهج،هذا على مستوى السلب، إنما على المستوى الموجب فإن الناقد العربى كالأديب ، وكما يحاول الأديب العربى خلق شكل خاص به** ، كذلك الناقد قد يحاول محاولة أخرى للتأصيل ، لوصل طرفى الخيط أعنى الماضى والحاضر ، والتراث العربى . صحيح أن هذه المحاولة فى الوصل لم تكتمل بعد . ولكن علينا أن نسأل كيف نساعدها فى الحركة إلى الأمام ؟

**د . لويس عوض :**

ولماذا لا نقول أيتها الأصالة كم من الجرائم ترتكب باسمك ؟ أنا أقول لك مثال بسيط طه حسين معلم عربى أم لا ؟

**د . جابر عصفور :**

مؤكد .

**د . لويس عوض :**

لكنه لم يكن يقول لنفسه أريد أن أصبح اصيلا أو غير اصيل ، أنا هنا أمام رجل مستوعب للأدب العربى ، ومستوعب للتاريخ العربى الاسلامى مستوعب أيضا للثقافة الأوربية ، وعندما يأخذ من هنا أو هناك فإنه يجد داخله هذا الغربال ، والتصفية والكيمياء تحدث داخله دون استعمال الكلشيهات ودون أن يقول واقعنا وما نحتاجه . وانا مهتم بهذه النقطة لأن هناك أناسا كثيرين من الذين يوقفون التقدم باسم الاصالة ، ويقول لك هذا ليس نابعا من واقعنا بينما نجده ... فى حياته اليومية لا يستعمل غير الأشياء المستوردة .

**د . جابر عصفور :**

ولكن هذا مستوى آخر ، ولو أذنت لى ، تشويه**الدافع** الخلاق ليس الغاء لحقيقته وأضرب لك مثلا .

**د . لويس عوض :**

الاصالة ليست كلاما . الرجل العظيم ليس بحاجة الى من يعلمه أو يذكره بأنه هو هو ويستطيع أن يجول الآفاق ، هيرودوت جاء مصر وخالطها ولكنه يظل يونانيا ، فى نهاية الأمر أريد أن أقول انك لست محتاجا الى ان تذكر الناس باستمرار بواجبهم الوطنى نحو تراثهم .

**د . مجدى وهبة :**

**لكن هل تفعل العكس** ؟ بمعنى أنك إذا توصلت إلى الاصالة بهذا المفهوم فماذا يحدث عندما تستورد هذه النظريات الحديثه .

**د . لويس عوض :**

انا لا استورد ، بل أنظر للتراث الأوربى على أنه ملك لى .

**د . مجدى وهبة :**

ولكن هذا التراث مدارس مختلفة ...

**د . لويس عوض :**

أنا أنظر للحضارة الأوربية كلها ، ليست عندى عقد ، سواء أكان هذا فى الموسيقى أو العمارة لأنى أعتبر أن أعلى نوع من الحضارة لا يوجد إلا لأنه يحافظ على ما هو ايجابى فى الحضارات السابقة .

**د . مجدى وهبة :**

حسن كيف ترجمت كلمة Itellectual إلى اللغة العربية .

**د. لويس عوض :**

نحن نترجمها المثقف .

**د. مجدى وهبة :**

المثقف شخص تحدث له ثقافة .

**د. لويس عوض :**

**لا ياسيدى ، المثقف لا يسمى مثقفا الا اذا تحولت عنده المعرفة الى قيم والا كان متعلما فقط ...**

**د. مجدى وهبة :**

يعنى مبنى للمجهول .

**د. لويس عوض :**

انت قد تقرأ داروين لكن تظل كتلميذ الطب الفاشل ، او تحفظ نظرية التطور فى البيولوجى . بينما ينقسم عقلك الى شقين أحدهما يجاوب فى الامتحان ويأخذ الدرجة النهائية ، والشق الاخر لم يتأثر بتاتا بنظرية أصل الانواع او تطبيقاتها على المجتمع البشرى والمجتمع الحيوانى الى آخره ، بحيث تحدث ثورة فكرية داخلك .

فانت لا تصبح مثقفا الا اذا حدثت عندك هذه الكيمياء التى تتحول بها المعرفة إلى قيم .

**د. جابر عصفور :**

ولكن أيمكن أن يحدث هذا دون عقل نقدى ؟ هذا هو التساؤل الذى أطرحه فى قضية التيارات . وهو ما يميز بين مرحلتين فى تقديرى ، فهناك نوع من المحاكاة على كل المستويات للثقافة الغربية وهناك نوع آخر من المحاكاة للتراث القديم ، وكلاهما موقف زائف لأنه الغاء للعقل النقدى ، ولكنى ابحث عن شئ آخر ، يبدو أنه يمثل خطا متميزا فى النقد العربى الآن وإن كان ضئيلا ، وأعنى البحث عن عقل نقدى (بالمعنى الفلسفى) يتعامل مع كل شئ متاح ومع كل معطى متاح لبناء صيغ اكثر جذرية فى تعامله مع الواقعة الادبية والواقعة الحياتية .

**د. لويس عوض :**

هذا هو الحد الأدنى المطلوب ، **فتوفيق الحكيم** مثلا ، بكل ثقافته الأوربية يأخذ من التراث شريحة صغيرة هى **شهر زاد** ويحملها مضمونا معينا ، هو الصراع بين الروح والجسد .

أو يأخذ فكرة الزمن مثلا فى أهل الكهف ، هنا حدثت الكيمياء التى ذكرناها فى داخل نفسه ، دون أن يكرر لنفسه ، لمنه لابد أن يكون أصيلا . نفس العملية بالنسبة لطه حسين ، وكذلك كل من له قيمة أدبية ، لابد أن تحدث فى نفسه عملية مشابهة بدون أن يتحدث عنها ، وبغير هذا لا يصبح أديبا أو فنانا . وهناك فى أجرومية فى الموسيقا مثلا ، أنك عندما تستمع إلى موسيقى كلاسيكية ، فإنك تستطيع أن تقول إن **رمسكى كورساكوف** روسى ، وأن **فاجنر** ألمانى ، **وفردى** طليانى إلى آخره ، رغم أن جميعهم يشتغلون داخل أجرومية واحدة هى الموسيقى الكلاسيكية .

**د. عز الدين اسماعيل :**

نقترب مرة أخرى من موضوعنا الأصلى ، فقد استعرضت الدكتورة سامية تطورات الأدب الفرنسى فى القرن التاسع عشر وكيف كانت هذه التطورات حلقات مترابطة فى هذا الامتداد التاريخى ، وأريد أن أنتقل من هذه النقطة إلى أثر التطور العلمى بمعنى **pure sciences** ، منذ ذلك الزمن وحتى وقتنا هذا المسمى بعصر العلم والتكنولوجيا على الأدب . ويبدو أن المذاهب الأدبية والفنية عامة ، حتى فى القرن التاسع عشر ، بدأت تتأثر بنظريات طرحت فى المجال العلمى الصرف ، بل على مستوى الفن التشكيلى نجد أن نظرية تحليل الضوء تؤثر فى تفكير مدرسة مثل التأثيرية ، ونلاحظ تكرار هذه التأثيرات فى المدرسة التجريدية أو التكعيبية ، مثل فكرة الزمن ونظرية الزمن والمساحة والفراغ وما إلى ذلك ... أى أن هناك فكرا علميا كان يتطور خلال هذه الحقبة فى مجالات بعيدة عن الأدب ثم ينعكس أثره على التناول الأدبى والرؤية الأدبية ، وبالطبع فإن هذا التفاعل يطور معه المنهج النقدى الملائم .

ونجد أننا فى القرن العشرين قد أصبحنا أكثر إمعانا فى التطور العلمى وفى طرح الفكر العلمى على كل المستويات ، وفى دفع الناس إلى الوقوع فى دائرة التكنولوجيا ، بحيث تكون هى الضوابط الحقيقية لأى حركة أو لأى إبداع أو لأى تصور ناشئ عن فكر علمى ، ويسرى نفس المنطق على الأدب والنقد بالضرورة ، ولذلك فإن الأدب قد وجد نفسه فى مأزق كبير فى إطار هذا العصر التكنولوجى الممعن فى هذا الاتجاه ، وكيف يمكن للنقد (فى مثل هذا العالم الواقع فى دائرة التكنولوجيا والتفكير العلمى) أن يظل بمعزل عن هذه القاعدة العلمية ، فى تأسيس نظرياته واتجاهاته وأفكاره وربما يبدو هذا واضحا فى كل التيارات النقدية المعاصرة التى تسعى إلى تأكيد علميتها عن طريق الوصول إلى القوانين الكلية الضابطة لحركة الابداع وكيفية تحققها عمليا فى العمل الأدبى ، حدث هذا التطور فى العالم الغربى كنتيجة حتمية لتطوره الطبيعى ، أما بالنسبة لنا فإن الصعوبة فى استيعاب هذه المدارس الجديدة تنشأ ليس بالضرورة بسبب غرابة المصطلح أو صعوبة نقله إلى اللغة العربية بقدر ما تنشأ عن أن التهيؤ الذهنى العلمى فى حقل الدراسات الأدبية لم تتيسر له هذه النقلة بالقدر الكافى ، وكثير من الناس يتصور الآن أن علمية النقد أصبحت نوعاً من اللوغاريتمات ، معادلات رياضية وحسابات واحصاء فى بعض الاتجاهات ودخولا إلى المعامل . كل هذا قد تسرب إلى الاتجاهات النقدية الغربية . أما حركة النقد العربى القريبة نسبيا فقد كانت مغرقة فى الانطباعية فى الثلاثينيات . ويبدو لى أن افتقاده التهيؤ العلمى الذى يجعل المنهجية العلمية الصارمة أو الدقيقة أساس التناول النقدى للعمل الأدبى هو ما يباعد بيننا وبين استيعاب هذه التيارات ، وذلك

لأنها تأخذ ، فى الغالب ، بدون الأساس الفكرى والفلسفى الحقيقى لها ، ودون الجذور البعيدة التى تمتد منها فى فكر فلاسفة وعلماء سابقين على مرحلة تبلورها وتشكلها فى صورتها الكاملة ، التى لابد أن تكون قد استغرقت مراحل زمنية طويلة .

**أما بالنسبة لنا فالأشياء قد تمت واكتملت وأخذت صورتها النهائية بينما نتعرض لها نحن فى صورة كمالها وفى حالة تمامها الأخير. وربما كانت المسافة الزمنية ومسافة التهيؤ العلمى هما ما يخلقان مواقف متناقضة لدى المشتغلين بالنقد العربى ، فالبعض يغرق فيها اغراقا وينسى نفسه تماما والبعض الآخر يتحفظ . وهناك أيضا من يرفضها نهائيا ، والنتيجة أن نظل فى حلقة مفرغة من القبول والرفض وهكذا بحيث ننتهى فى آخر الأمر إلى أن لا نكون على مستوى الأداء الغربى ولا نصل كذلك إلى تطوير ذاتى من داخلنا للاتجاه الذى نرتضيه ، ونقنع أنه يعبر عن تصورنا وأفكارنا والسؤال هنا ، هل هناك وصف علمى لما يمكن أن نصنعه فى وقتنا الراهن من أجل خلق هذه القاعدة ؟**

**ولا بأس هنا من المزاوجة التى اقترحتها الدكتورة سامية أسعد ، بين المنهج كضابط من بعيد وبين التأثر والانطباع والجهد فى الافراز الذاتى . ربما كانت هذه هى الصيغة الملائمة التى تقف موقفا وسطا بين القبول والرفض ، فما تعليقك ؟**

**د . سامية أسعد :**

هناك ملحوظة أولى تفرض نفسها انطلاقا من كلام الدكتور عز الدين اسماعيل وهى أن بعض المفاهيم الخاصة بالأجناس الأدبية فى الآداب الغربية تصلنا متأخرة ، بحيث نجد أن هناك فارقا زمنيا يكاد يكون كبيرا فى بعض الاحيان بين الرواية الواقعية كما كتبت فى فرنسا مثلا والرواية الواقعية كما كتبت فى مصر ، كذلك الحال بالنسبة لمناهج النقد الأدبى . ولعل السبب فى انجذاب الناقد عندنا الى مناهج النقد الغربى يرجع الى أن الأدباء المصريين الذين انتجوا أدبا له قيمته كان انتاجهم افرازا للتمازج بين التراث وما أخذوه عن الغرب . كما تتمثل فيه عملية الاختيار التى لابد ان تتم داخل الاديب ، ربما لا شعوريا ، بحيث أننا حين نقرأ هذا الأدب نجد فيه أنفسنا كمصريين أى أننا نجد فيه الاصالة ، بالرغم من أن هؤلاء الأدباء ما كان يمكن أن يتوصلوا الى هذه الصيغة لولا احتكاكهم بأدب آخر . ولكن عملية الفرز هذه ليست متاحة لجميع النقاد ولا يقدر عليها كل ناقد . فعندما كتب توفيق الحكيم مسرحية عبثية لم تلق ، فى اعتقادى ، نجاحا من قبل الجمهور المتوسط الثقافة ، وذلك لأن مفهوم العبثية غريب علينا حتى بالنسبة للانسان المثقف ، الذى قد تغيب عنه الأسس الفلسفية والظروف السياسية والاجتماعية التى ادت الى ظهور هذا المفهوم ورغم أن اعمال سارتر وكامى قد ترجمت الى العربية الا أن مفهوم العبث دخيل علينا ، لأن ظروفنا التاريخية مختلفة ، بمعنى أن السياق التاريخى الذى أوجد هذا المفهوم لا يجد مقابلا له فى حياتنا الفكرية .

اما بالنسبة للامثلة التى ذكرها **الدكتور لويس عوض** عن **أهل الكهف** ، أو **شهر زاد** ، فلا شك أن **الحكيم** تأثر فى فكرة الزمن فى المسرحية الأولى **ببروست** فى روايته «البحث عن الزمان الضائع» ومعالجته لفكرة الزمن وعلاقتها برؤية انسانية معينة . ولا أدرى ما هو رأى الاستاذ توفيق الحكيم فى هذا ؟ ولكن مسرحية «اهل الكهف» عمل ناجح وباق ، والسبب هو المزج بين ما هو مأخوذ عن الآخرين وبين الاصالة . ولعل محاولة الدكتور يوسف ادريس الربط بين المسرح الحديث وشكل مسرحى موجود فى تراثنا وهو مسرح السامر تعد نموذجا آخر فى نفس الاتجاه .

واذا ما عدنا الى تاريخ المسرح فى أوربا نجد أن الموقف المسرحى يتمثل فى ثلاثة عناصر ، الراوى أو الممثل ، والمتلقى ، وموقف معين يؤدى بالكلمة أو الحركة . **والدكتور يوسف ادريس** يريد فى محاولاته المسرحية ابراز العنصر الدارمى بمعناه الضيق وليس المسرحية بالشكل الذى تعرف به اليوم .

أما اذا انتقلنا الى موقف الناقد فاننا نجد أنه يماثل دور الفنان، لا يطابقه ولكنه يماثله ، فالناقد أيضا يحاول أن ينظر بعين جديدة لما يراه فى الخارج . ولكى تكون هذه النظرة مثمرة يجب على الناقد أن يحاكى موقف الأدب ، بمعنى أن عليه ، عندما يطلع على منهج أفرزته الحضارة الغربية ، أن يكيف هذا المنهج ويطوعه بما يتلاءم مع نوعية العمل الأدبى العربى الذى يتناوله ، وذلك بدلا من أن يطبق المنهج حرفيا ، لأنه من خلال عملية التكيف والتطويع قد تتضح له عناصر تثرى المنهج ذاته وربما تؤدى عملية المزج بين ما يؤخذ عن الآخرين ونوعية العمل الأدبى الى خلق النظرية النقدية العربية التى تكلم الدكتور عز الدين اسماعيل عنها .

يضاف إلى هذا أننا لا يمكن أن نطبق على الأدب ، وهو نتاج انسانى ، الا منهجا ترتبط أسسه الفلسفية بفترة تاريخية معينة ومجتمع معين ، اذا ما وجد ولن ينجح التطبيق إلا اذا حدث تجاوب فى السياق ونحن فى الحالتين أمام إنسان مبدع وسأضرب مثلا على ذلك بالمنهج النفسى من حيث أنه منهج يقبل التطبيق على عمل أنتجه المجتمع الغربى وعلى عمل آخر أدبى أنتجه فنان مصرى . الخلاصة هى ضرورة تطبيع المنهج وليس النقل أو التطبيق الحرفى مع ملاحظة أن العمل الادبى نفسه هو الذى يفرض المنهج الملائم لمعالجته .

**د . عز الدين اسماعيل :**

لى تحفظ بالنسبة لهذه النقطة تتمثل فى مدى استفادة التيارات النقدية التى عرفناها فى النقد الحديث فى مصر منذ بداية القرن العشرين بالفكر المطروح فى مجال آخر خارج مجال الأدب بعد إجراء عملية التطويع والمواءمة اللازمة بين الفكر المكتسب وبين النص الأدبى العربى المطروح للدراسة . بالنسبة للاتجاه النفسى مثلا نجد أنه طرح على الناس ابتداء من العقاد وخصوصا فى دراسته عن **أبى نواس** ، ونجد هنا أن أصحاب علم النفس

التحليلى قد أبدوا كثيرا من التحفظات على هذه الدراسة باعتبار أنها غير محققة للمنهج ولا تتبع أصوله العلمية الصحيحة ، بل إن بعضهم يرى أنها افتئات على العلم وتشويه للحقائق . هنا أنا أمام نموذج عملى لعملية التوليف التى ذكرت منذ قليل ، فقد اطلع الكاتب بالضرورة على الدراسات النفسية وألم بالكثير مما كتب عن هذا الاتجاه فى زمنه ، وكان واضحا انه سوف يتجه الى هذا المنهج فى الدراسات العملية التطبيقية التى سوف يقوم بها ، ومع ذلك فإن النتيجة فى كتاب أبى نواس ابتعدت عن أن تكون منهجا للتحليل النفسى يرضى عنه علماء النفس ، كما أنه لم يحقق ما كان ينتظر من كاتب كبير يتعرض لنقد شاعر كبير مثل أبى نواس ، اذن نحن أمام دراسة أدبية لم يجد فيها المتخصصون فى الأدب شيئا مجديا وكذلك الحال بالنسبة للمشتغلين بعلم النفس ، فالمحاذير التى تنشأ من مثل هذه التوليفات انها قد لا تحقق هدفها ، على أى مستوى من المستويات وهذا هو الخوف الوحيد ....

**د . لويس عوض :**

اعتقد أن الخطأ هنا خطأ العقاد ، فعندما تحدث هذه التوليفة بصورة طبيعية أو ما أسميه بالكيمياء التى تحدث فى نفس الاديب أو الكاتب وتجعله يمتص فيها الداخل والخارج والذات والموضوع والتراث والوافد ، عندئذ تحدث تحولات داخله ، أما العقاد فقد نشأ فى تقاليد أدبية وفلسفية معينة ومرتبطة بمدرسة سابقة على المدرسة النفسية ، فالعقاد ينتمى أساسا الى المدرسة المسماه **بالترانسندنتال** وهى **مدرسة كارليل** التى تمثلت فى الأبطال وعبادة البطولة وفكرة الفرد باعتباره محرك التاريخ ، كما أنه كان قارئا مدمنا لكاتب مثل **امرسون** .لذلك نرى أن الضريح الشامخ الذى أقامه لسعد زغلول أساسه فكرة البطل الذى يحرك الأمة وليس الأمة أو المجتمع الذى يفرز بطلا . وعندما بدأ ، بعد أزمته السياسية فى عام **١٩٣٦** ، محاولة كتابة دراسات عربية يصور فيها الفرد على أنه محرك التاريخ جنح الى التفسير النفسى ، وهو غير مدجج بأسلحة علم النفس ، بمعنى أنه لم يدرس علم النفس دراسة كافية ، لأن تدريبه الأصلى تدريب فلسفى **ترانسندنتالى** لذلك جاء النقص نتيجة لعدم المعرفية ، اذا صح أن أقتبس هذه الكلمة من الدكتور عز الدين ، بمعنى أن هناك أشياء غير متمثلة تمثلا غذائيا سليما ، ولكن لو تعرف العقاد على فكر فرويد أو ادلر او يونج لكان يمكنه ان يقدم لنا دراسة جيدة ، وهو ما حدث بالفعل فى دراسته عن **ابن الرومى** ، حيث حاول أن يربط بين التكوين النفسى للشاعر ومضمون شعره وأشار الى مركب النقص الى آخره من تأثيرات مدرسة ادلر .

**د . جابر عصفور :**

هو ايضا يتكلم عن العرقية ، عبقرية اليونان والجنس المتميز .

**د . لويس عوض :**

بالفعل ، ولكن اريد أن أقول انه مزج بين مدرستين . وواضح أنه انطلق من ايمانه بالمدرسة المثالية ، والمثالية تكره كراهية التحريم أى محاولة لتأصيل الانتاج الأدبى أو الفنى فى ظروف البيئة أو ظروف المجتمع المادية ، لذلك لم يكن لديه تكئة سوى التكوين النفسى أو العبقرية الملهمة .. هذه هى مشكلته ..

**د . مجدى وهبة :**

اسمحوا لى أن أسالكم سؤالا ، وهو هل تستطيعون أن تصفوا انفسكم فى حياتكم الأدبية وانتاجكم النقدى بأنكم تنتمون الى مدرسة واحدة أو إلى نزعة مطلقة واحدة دون غيرها من النزعات ؟ وهذا بالطبع باعتباركم جميعا اساتذة ادب ونقاد فى نفس الوقت .

**د . عز الدين اسماعيل :**

**هذه أزمتنا .**

**د . لويس عوض :**

**أنا لست أديبا .**

**د . مجدى وهبة :**

**ولكنك أستاذ جامعى مباشر للنقد .. تنقله إلى طلبتك أو إلى قرائك فهل يعتبر أحد منكم نفسه ماركسيا بحتا أو فرويديا بحتا أو بنيويا بحتا أو غيبيا بحتا ....؟**

**د . لويس عوض :**

المشكلة بالنسبة لى هى أنى ـ كأستاذ ـ تعودت أن أقف باحترام امام جميع مدارس النقد لذلك درّست بوب Pope وأنا لا أحبه ، بل كنت أدرسه بنفس التذوق الذى أدرس به **شيللى** وهو شاعرى المفضل . وأعتقد أن هذا جزء من واجبات الأستاذ . انما كناقد لا أظن أنى مطالب بهذا . وخارج حرم الجامعة من حق أن أقول إننى ضد الشاعر الكلاسيكى فلان أو مع هذا الشاعر او ذاك .

**د . عز الدين اسماعيل**

د . مجدى وهبة يطرح السؤال على مستوى آخر من حيث الممارسة ، هل هناك ما يشبه المنهج الموحد تصدر عنه فى دراستك النقدية بحيث نقول إن هذا اتجاه يخالف غيره من الاتجاهات ، ام أن روافدا كثيرة تتداخل وتصب . الحقيقة أننا وصلنا بهذه النقطة الى ما يشبه المحاكمات الشخصية وهذا قد يكون خارج اطار الندوة ....

**د . مجدى وهبة :**

المسألة هى الاختيار ، وهل هناك اختيار ؟

**د . عز الدين اسماعيل :**

**الاختيار بحيث يعكس ما هو واقع ، ونحن حين نتحدث عن تجاربنا الذاتية ، نتحدث عن جزء من الواقع ، وأزمتنا الشخصية جزء من الأزمة الكلية .** لأن الممارسة النقدية سواء أكان القائمون

عليها من الاحياء أو ممن مضى عليهم جيل أو أكثر هى نفس الازمة . والسؤال المطروح يشمل القرن العشرين كله ويمكن أن يطرح بشكل آخر ، هل كانت الممارسة العملية بالنسبة للنقاد الكبار طوال هذه الحقبة ممثلة لاتجاهات محددة واضحة ، بحيث نقول إن هذا الناقد ظل طوال حياته يعمق هذا الاتجاه فى كل كتاباته النقدية أم أنه من المألوف فى كثير من الاحيان أن نجد تفكيرا معينا على المستوى النظرى لدى الناقد وممارسة من نوع آخر لدى نفس الناقد عندما يمارس عملية النقد ؟ وهل ترتبط حلقات السلسلة على المدى الزمنى الطويل لحياة هذا الناقد ؟ أم أنها تتباعد مع مضى الزمن ، وتصبح الممارسة الأولى فى واد والممارسة الاخيرة فى واد آخر ؟ أنا اميل الى الوصف الأخير وان كان حادا وجارحا بالنسبة للممارسة النقدية عندنا فى هذا القرن ، فلسبب ما ، قد يكون موضع نظر ، لم يستطع الناقد أن يكون مدرسة نقدية أو اتجاها نقديا متكاملا من أوله الى آخره . **مندور** على سبيل المثال هل تلتقى بدايته بنهايته فى خط واحد ؟ هذا يصعب تقريره ، رغم أنه ناقد لم يمارس النقد وليس مبدعا . فهل تلتقى كل محاوره حول محور واحد ؟ والا فلماذا تساءل **الدكتور لويس عوض** عن كتاب **«النقد المنهجى عند العرب»** وجعله بلا ذرية ؟ وأنا أسأل بدورى ولماذا لم يتقدم مندور نفسه لكى يرعى هذا الكتاب البكر وينميه حتى يكبر وينضج ويكتمل عوده ؟ وعند ذاك ربما كان قد استطاع أن يحل لنا المشكلة التى تحدثنا فيها منذ قليل ، وهى أنه قد يكون وصل من ممارسته (ابتداء من النقد المنهجى عند ــ العرب إلى آخر حياته ) إلى بلورة نظرية لاتجاه متكامل يستطيع أن يقف صلبا أمام أى اتجاهات أخرى ، ويكون له جاذبيته واقناعه فى الوقت ذاته ، ولكن الان كيف يستطيع الناقد أن يتابع مندور ؟ وفى أى إتجاه يمكن أن تحدث هذه المتابعة ؟ هل يتابعه فى بدايته أم فى مراحل مختلفة من حياته أم فى أواخر حياته ؟ وأى مرحلة من هذه جميعا تمثل مندور بصورة أفضل ؟

**د . لويس عوض :**

أنا أعتقد أن مندور غير منهجه لانه انتقل بطريقه محسوسة إلى مزيد من الاحساس بوطأة المجتمع على الانتاج الفنى ، وعندما كان يكتب فى الاربعينيات كان أقرب إلى الأستاذ حبيس التراث ، وبعد ذلك نمت اهتماماته الاجتماعية والسياسية إلى درجة كبيرة فى ظل ثورة ١٩٥٢ وخاصة قبل وفاته بسنوات قليلة .

**أما عن تجربتى الشخصية كناقد فأجد لهذا صدى فى كتاباتى ، ولكن بشكل مختلف فليس هناك فارق حقيقى بين مدخلى إلى فهم الرومانسية فى كتاباتى عن شيللى ، أو تحليلى لاليوت وبين مقالى الأخير عن أراجون رغم أن المسافة الزمنية تصل إلى ثلاثين سنة ولكن مشكلتى من نوع آخر وهى أن فى داخلى جانب فنان مجهض ، فأحيانا أكتب النقد الأدبى كما يكتب شيللى « دفاعاً عن الشعر » مثلا . هذا اختيار . واختيار رجل صاحب رسالة ، مثل كتابتى مقدمة لبلوتولاند ففيها وجهة نظر ، والذى كتبها ليس ناقدا .ولكن فنان ، هذه هى مشكلتى الأساسية ولا أظن أن عندى مشكلة نقدية أكثر من هذا .**

أما عن انتمائى النقدى فأنا أنتمى إلى المدرسة التاريخية وكصاحب محاولات فى الخلق ، وهذا هو الجانب الصغير فى حياتى ويتفجر كل عشرة سنوات مرة ويظهر فى شكل ما نفستو أو ما يشبه ذلك ، فأرجو الا يحسب على كناقد لأنه يمثل مجرد وجهة نظر مثل المانفستو السوريالى الذى كتبه بريتون ، وهذا يعد نوعا من النقد التبشيرى ، وليست له علاقة بنظريتى فى النقد التى تنبع من المنهج التاريخى الذى التزمت به ، وهو محاولة قراءة العلاقة بين العمل الفنى والمجتمع الذى انتج هذا العمل . وأعتقد أننى لم أتحول عن هذا المنهج . ولكنى لا أعتقد ــ فى نفس الوقت ــ أن الذين تحولوا كانوا مخطئين .

**د . سامية أسعد**

لست ادرى إذا ماكنت استطيع أن اتحدث عن نفسى كناقدة فالطريق لا يزال امامى طويلا ولكنى أقوم بوظيفة نقدية بالنسبة للطلبة . وأنا أحاول أن أنقل لهم الجديد فى مجال النقد الفرنسى . **وألاحظ أن هذا الجمهور المصغر لا يتقبل بعض المفاهيم الحديثة ، وذلك بسبب تكوين شبابنا الثقافى . واكتفائهم بالتعليم دون الاطلاع** وأحيانا يتقبل الطلبة بعض المناهج ولكن بعد بترها . لذلك فان عملية الاختيار التى أشار اليها الدكتور لويس عوض لابد أن تفرض على ، فعندما نتعرض لتحليل السرد نجد أن الطلبة يرفضون المنهج ، اذا لم تصحب الناحية النظرية أمثلة تطبيقية وعملية كذلك فإن تقبل عملية النقد بالنسبة للقارئ العادى تتطلب فيما يبدو لى اتباع نفس الأسلوب . وهذا بدوره يعنى أن أتعرض بالنقد لكل ما ترجم الى اللغة العربية فى هذا المجال . أما اذا كنت أتعامل مع فئة محدودة من القادرين على قراءة النصوص النقدية فى لغتها الاصلية ، فلابد أيضا من المعالجة النقدية لهذه النصوص فى لغتها،ولعل ما يمكن أن يؤخذ على بعض النقاد أنهم أحيانا يتعرضون بالنقد لبعض الاعمال التى لم تتح للقارئ العربى فرصة قراءتها .

**د . جابر عصفور :**

سوف أعلق على هذه النقطة باعتبارى ممثلا لجيل مختلف . أنا لا أقبل مسألة صعوبة تحديد اتجاه الناقد . وأظن أن هذه الصعوبة عندما تطرح تكون ــ أحيانا ــ نوعاً من المراوغة . ويبدو أننا مولعون بالمراوغة فى التعبير عن النفس وتحديد هويتها ، بسبب المجاملة فى بعض الاوقات ، أو عوامل أخرى . ولكن فى النهاية هناك لغة أكثر صلابة وراء لغة المراوغة هذه . ومن هذه الزاوية أرجو أن أتحدث عن **مندور** كمثال طرح.هناك تغيرات كثيرة جدا من بداياته حتى نهايته . إن أول كتاب نشر **لمندور** بعد عودته من فرنسا كان النقد المنهجى عند العرب «وهو رسالة الدكتوراه»

إلى جانب الميزان الجديد ، أما آخر مقال كتبه مندور فكان عن النقد الأيديولوجي . وزعمي أنه يوجد بين هذه البداية والنهاية نظام واحد ، لم يتغير ، وظل مندور مستمرا فيه . هناك بالطبع تغيرات على مستوى السطح ، لكن النظام يظل قائما ، بمعنى أنه حدث عندما ارتفعت موجة الواقعية الاشتراكية أن تقبل مندور الدعوة وأدخلها في هذا النظام الذى أتحدث عنه . دون أن يتغير النظام جذريا . ولم يكن من قبيل المصادفة أن الصفحات الأولى لأول كتبه ، وهو « النقد المنهجي عند العرب » تبشر بلانسون . وفي مقاله الأخير يشرح مندور النقد الأيديولوجي على أساس من لانسون أيضا . وبين اللانسونية ، وبين النقد الأيديولوجي ـ كما يفهمه مندور ـ **فارق ما بين السماء والأرض ، إذن هناك نظام في النهاية يحكم هذا الناقد . وكذلك فان هناك نظام ثابت يحكم كل أعمال الدكتور لويس عوض** منذ كتاباته في الأدب الانجليزي حتى آخر مقال كتبه في جريدة الاهرام ، أحيانا يكون هناك نوع من الارتفاع في الحدة أو انخفاض فيها ، ولكن هناك في النهاية نغمة موسيقية ثابتة ، وهناك أيضا لغة ثابتة تكمن وراء التجليات المتغيرة للكلام ، لو استخدمنا مصطلح علم اللغة . وإذن هناك اتجاهات متعددة وأظن أن الجالسين حول هذه المائدة يمثلون تعدد هذه الاتجاهات . ولكن القضية ليست في التعدد ولا في التناقضات وانما فيما اذا كانت الصلة بين الاتجاهات النقدية هي صلة حوار أم صلة مونولوج واحد الجانب . وإذا سلمنا بأنه من حق الجالسين حول هذه المائدة أن يكون لكل منهم اتجاهه الخاص الذى يحاور غيره ، عندئذ تحل المشكلة في جانب منها . أما الحل الاكثر جذرية فهو نجاح هذا الاتجاه في أن يحدث ثمارا ايجابية . وأعود فأقول للتأكيد إن تتبع كتابات **الدكتور مجدى وهبة** ، ابتداء من ملحمة الانجليز حتى المعجم الذى ألفه عن المصطلحات النقدية يكشف عن وجود نظام يمثل تصورا نقديا واتجاها نقديا وأستطيع أن أرجع هذه التصورات النقدية في النهاية الى مجموعة من المواقف المرتبطة بالنظرة إلى العالم والى الحياة . ومن هذه الزاوية أطرح القضية بشكل مختلف وازعم انه لابد أن يكون هناك اتجاه التزم به كناقد : والا وقعت في نفس الخطأ الذى وقع فيه أساتذتي ، **واسمحوا لي أن أنقد مراوغتهم في استخدام اللغة النقدية ، فأحيانا لا تستحق الامور هذا القدر من المراوغة بينما نستطيع أن نواجهها بشكل مباشر وصريح** . وتصبح القضية قضية الاصالة في الاتجاه بمعنى أن علىّ أن لا انسى قط أن مهمة الناقد الاساسية هي التعامل مع العمل الأدبي وان ماعدا هذا يخرج عن طبيعة النقد الادبي ، فالنقد ليس سوسيولوجيا وليس تحليلا نفسيا وليس بحثا عن **النماذج العتيقة** archtypal patterns ، **النقد الادبي هو تعامل مع النص الادبي ، بمعنى المتون ، بشرط أن نفهم ان هذه المتون جزء من نظام دلالى ، فالعمل الادبي دال ولا يمكن ان يتحدد مدلوله الا في نظام دلالى موجود اصلا قبل وجود العمل الادبي . ولا شك فان دلالة العمل الادبي تكتمل عند المتلق بمقدار اجادة الناقد الحركة بين النص ونظامه الأوسع .**

**وهذا هو الشرط الاساسى . لكى يصبح المرء ناقدا أما بعد ذلك فله أن يتبنى ما شاء دون مراوغة .**

**د . لويس عوض :**

وأنا أحب أن اطمئنك أكثر من هذا فاقول انني اعتقد أن المدرسة التى أمثلها ليست هى المدرسة الوحيدة الممكنة . بالعكس هناك جوانب كثيرة في الأعمال الادبية والفنية لا يستطيع منهج هذه المدرسة أن يجيب عليها ، فأنا لا أستطيع مثلا من خلال منهجي في النقد أن أفسر ما يسمى بال mot juste في استعمال الشعر مثلا ، وهى الكلمة التى لا مناص منها ، بمعنى أنك أحيانا تقرأ بيتا للشعر فتجد أن كلمة بعينها لا يمكن تغييرها ، اهتدى اليها الكاتب بالإلهام ، وهذا النوع من النقد ينتج عادة من البحث في البلاغة وما الى ذلك . ومنهجى عاجز عن الاقتراب منه . لذلك أدعو الى ضرورة تجاور هذه المدارس بحيث يحدث الحوار الكافى . عندئذ لا يمكن لأحد أن يدعى بأن أيا منها زائد عن الحاجة .

**د . جابر عصفور :**

اسمح لى بسؤال استيضاحى ، هل هذا العجز ، عجز في المقولات العقلية التى تكمن وراء الحركة الاجرائية للمنهج أم هو عجز في الادوات الاجرائية نفسها ؟ فهناك ـ لا شك ـ جانبان للمنهج ، هما الجانب التصورى والجانب الإجرائى .

**د . لويس عوض :**

إحساسى ب mot juste مثل احساس غيرى بها ولكن لا يوجد مكان في منهجى لهذاالنوع من النقد ، بمعنى أننى لا أستطيع أن أوقف العجلة ، فالآلة النقدية دائرة ولا يمكن أن تتوقف أمام كلمة سعيدة كما يسمونها وهى كلمة سعيدة لأن استعمالها جاء موفقا ولا مناص منه . فهناك في سلم الأولويات عندى ما هو أهم ، ولكن قد يستطيع الدكتور عز الدين اسماعيل أن يحدثنا عن تجربته .

**د . عز الدين اسماعيل :**

الحديث عن تجربتى النقدية أمر صعب رغم ما قاله الدكتور جابر عن ضرورة معرفة الانسان لنفسه ، ولكنى أظن أن هذا من أشق الأمور ، وقد يستطيع الآخرون من خلال تحليل الممارسة أن يصلوا الى هذه المعرفة ، فالنسبة الى مندور مثلا لست أدرى ما إذا كان هو نفسه يعلم أن هناك نسقا معينا يحكم تجربته وأن هناك نظاما ثابتا وتكشف عنه أعماله منذ بدايتها وحتى نهايتها . وربما لو كان حيا و سألته هذا السؤال لقال إنه قد تغير بالفعل والحقيقة **أن البحث عن نظام ثابت يحكم نشاط الناقد خلال حياته كلها هو وظيفة ناقد آخر** . هذا ما فعله الدكتور جابر في دراسته عن

مندور . ولكن يظل الأثر الخارجي والسطحي فعالا رغم أنه خارجي وسطحي دون النظام الخفي المنتظم بطريقة سرية لكل تجليات النقد عند ناقد بعينه ، فالظواهر الخارجية تعطي نوعاً من المفارقة بين بعضها وبعض في مراحل حياته المختلفة وبناء على هذا فإن أي تجربة أو ممارسة نقدية ، بالنسبة لي على الأقل ، محكومة دائما بشروط خاصة بها ، لا تكاد تتكرر معظمها في ممارسة أخرى . ولا أعتقد أنني في أي محاولة للاقتراب من نص أدبي ، سواء أكان نصا محدودا أوكان مجموعة أعمال لشاعر أو لقصاص أو لمسرحي لا أعتقد أن عملية النقد بدأت من نفس البدايات وتحركت في نفس الخط وانتهت الى نفس النهايات التي يمكن أن تحدث في نقدي لعمل آخر ، فكل تجربة نقدية تفرض شروطها الخاصة بها . ومن ثم فان كل الاجراءات اللازمة تتحدد تلقائيا من هذه المواجهة التي تكون دائما مواجهة جديدة ، أما معرفة ما إذا كان هناك نظام أصلي عميق يحكم هذه التنوعات في المواجهة فهذا مالا أستطيع أن أتبينه في نفسي ، ولا أدري اذا ما كان موجودا أم لا ، لكن ما أعرفه من الممارسة أن في كل مرة تجربة جديدة ، بشروطها الخاصة ومعاناتها الخاصة ، التي لا تتكرر ولا تتخذ نموذجا أحتذيه مع نفسي وأطمئن اليه . وأعتقد أننا تكلمنا عن أنفسنا كثيرا ..

**د . جابر عصفور :**

اسمحوا لي أن أحول هذه المسألة الى قضية عامة ، السؤال هنا هو **كيف تحدد المنهج أو التيار** : على الأقل علمنا علماء اللغة أن هناك فرقا بين لغة وأخرى ، ورغم أنني أتكلم نفس اللغة التي يتحدث بها الدكتور لويس عوض الا أن لكل منا خصوصيته ولغته الخاصة واذا انتقلت الى الدكتور لويس عوض كناقد أجد مستويين بارزين ، فهناك ـ أولا ـ متغيرات مستمرة ، يحدث ـ بالتأكيد ـ في تعامله مع كل نص نوع من المعاناة والاكتشاف لتقنيات في التناول والاجراءات في التعامل ، وهذه هي المغامرة التي يقبل عليها كل ناقد عظيم ، ولكن هل هذه المغامرة تخرج عن مجموعة من الشروط تحددها أبنية عقلية تصنع تصورات هذا الناقد عن العمل الأدبي وعن وظيفته وعن أدائه في نفس الوقت ... هذا هو السؤال .. وهو يقودنا إلى المستوى الثابت وراء المتغيرات .

**د . لويس عوض :**

هل تقصد في ردود فعله أم في فهمه للنص ..

**د . جابر عصفور :**

في كليهما .

**د . لويس عوض :**

لا . الفهم شيء وردود الفعل شيء آخر ، فأنا مثلا من أعداء الفن السيريالي ولم يحدث أن حمل الى شيئا سواء أكان في الفن التشكيلي أو في الأدب،وكنت أقف دائما أمام هذا الاتجاه موقفا فاترا ، أو معاديا . ولو أني أتحاشى ذكر هذا التعبير ، ولكن الحقيقة أن مدارس الفن الحديثة التكعيبية وغيرهالاأتذوقها وحتى في الموسيقى توقف ذوقي عند سترافنسكي ولا أستطيع أن أتذوق ما بعده . وأجد حاجزا في نفسي بيني وبينها . وبهذا المعنى أستطيع أن أقول عن نفسي أني محافظ . وقد يكون غريبا أن يكون هناك من يستمع الى الأبرا حتى الآن وهو فن يرجع الى القرن التاسع عشر وقد انقرض في وقتنا هذا . كل هذه ردود أفعال أما محاولة الفهم فهي شئ آخر ، بمعنى انني رغم عدم استمتاعي أو تجاربي مع جويس مثلا أحاول أن أفهمه وأقف أمامه باحترام وأنقله الى غيري في حدود الأمانة العقلية الممكنة وهنا توجد مشكلة الفرق بين الفهم ورد الفعل .

**د . جابر عصفور :**

لماذا تفصل بين عدم تجاوبك وعملية الفهم وهل ممكن أن يحل هذا التناقض في الموقف بالرجوع الى الأساس المعرفي لعملية الفهم ، إن هناك نصا مدركا من ذاتك المدركة . والذات تدرك الموضوع بأشكال متعددة . فإما أن تلغي الذات الوجود الموضوعي للمدرك فتسقط عليه نفسها أو تحاول الذات أن تلغي وجودها بحثا عن موضوعية أو على الأقل يحدث نوع من التفاعل أو التبادل بين الذات المدركة والموضوع المدرك . وعملية الفهم التي تتكلم عنها هي هذا الشكل الخاص من التفاعل بينك وبين الموضوع المدرك . وهل يمكن أن تفصل الفهم بهذا المعنى عن المحركات الأساسية لعملية الادراك المعرفي للنص ؟ وهل يتباعد رد الفعل من هذه الزاوية عن الفهم أو ينفصل عنه ؟

**د . لويس عوض :**

أستطيع أن أفصل بينهما . **فلا ينبغي أن تنسى أني ابن جيل آخر ووجداني تكون في جيلي فالوجدان ابن للجيل ، وأنا أجدد ثقافتي بالطبع من خلال سفرى الى أوروبا وتزويد مكتبتي بأحدث ما صدر في البنيوية مثلا** ، **أو في نقد الماركسية وأتابع ما يحدث هنا وهناك . ولكن من حيث الاستجابة فهي متعلقة بناحية وجدانية** ، فأنا ابن الثلاثينيات ، تكويني الفكري واهتمامي الفكرية واستجاباتي الأساسية تنتمي الى جيل الحرب الأهلية الأسبانية ، وهنا يحدث نوع من التوقف العاطفي والوجداني ، ولابد من الصراحة في هذا المجال ، فالعقل يمكنه أن يتحرك ، ويحدث للثقافة أن تنمو ولكن الوجدان لا ينمو بسهولة ، وهذا يفسر مسألة ردود الفعل .

**د . عز الدين اسماعيل :**

هذه النقطة تعود بنا الى الملاحظة التي وردت في كلام **الدكتور لويس عوض** وهو يتحدث عن عمله النقدي ، فقد قال إنه يمارس النقد . وهو أيضا كفنان مبدع لم تتهيأ له الظروف الكاملة لكي يكون مبدعا صرفا وليس ناقدا ، واستعمل هو تعبير فنان مجهض ، وأريد أن أشير الى أنه يوجد بين البارزين من الممارسين للنقد عندنا **ناقد هو أصلا مبدع بحكم تكوينه واستعداده** ثم

**أصبح لظروف معينة يمارس النقد بصورة مطردة ، ويتخلى عن عملية الابداع ، فتستوعب عملية النقد عنده قدراً من الابداعية الكامنة التى لم تتحقق فعليا ..**

**د : لويس عوض :**

فى حالتى هناك خوف من الخلق . ولكنى لا أخشى النقد ، وذلك لأن أدوات النقد مكتملة عندى ، على الأقل كما وصلت اليها فى جيلى ، وعلى هذا تستطيع ان تقول عن اعمالى النقدية هذا خطأ وهذا صواب ولكنك لا تستطيع أن تقول إنها رديئة .

**د . عز الدين اسماعيل :**

أنا لا أتكلم عن الرداءة والجودة ولكنى أريد أن أقول إننا لو استعرضنا واقعنا الآن وجدنا هذا النموذج ، بينما كانت نماذج الماضى مثل **العقاد والمازنى وطه حسين وحتى يحيى حقى** تقدم الناقد الشاعر او الروائى ، ونجد عنصر النقد متاخما لعنصر الابداع فى انتاج هؤلاء الاعلام جميعا . **ولكن هناك عملية نقد يمكن أن تتحقق لدى شخص ليس بالمبدع المجهض وليس لديه اى استعداد للابداع ، ولكنه بارتكازه على منهج له صلابته وخطواته المحددة يستطيع أن يمارس العملية النقدية اذا ما استوعب المنهج . اذن نحن أمام نوعين من الممارسة النقدية نصادفها فى حياتنا الآن . فهل يمكن أن تفرق على هذا الاساس بين نوعين من النقد ؟**

**د . لويس عوض :**

**صعب جدا تصور هذا**

**د . مجدى وهبة :**

يبدو أنكم ترون أن الناقد جندى فى فيلق ينتمى فكريا . أما المبدع فهو مثل حى بن يقظان انسان متفرد ومفرد فى الصحراء . الفنان يهتدى بأوامر كامنة وخفية فى نفسه كأنه جندى ، والآخر يخلق العالم من جديد كأنه اله .

**د . عز الدين اسماعيل :**

أنا أتحدث عن نوعين من النقاد .

**د . لويس عوض :**

من النادر ان تعثر على ناقد لم يجرب الخلق حتى الدكتور جونسون .

**د . جابر عصفور :**

أظن أن الدكتور عز الدين قد يقصد إلى أن النشاط الغالب عندنا فى الكتابات العربية هو الممارسة التطبيقية للأعمال الأدبية . ويلاحظ أن الكم الخاص بالتأصيل النظرى قليل جدا . ويندر أن نجد الناقد الذى يجلس فى هدوء ويحاول أن يجرى عملية تنظير للاتجاه الذى يتبعه . يضاف الى هذا أنه يبدو أننا فى حاجة الى نشاط من نوع آخر . وهو ما يمكن أن يسمى بنقد أو ما بعد النقد . وكما أن الأعمال الأدبية تحتاج الى دارس يبحث لها عن أنظمة يحتاج النشاط النقدى أيضا الى دارس متميزين لم تفرزه الحياة النقدية عندنا حتى الآن يبحث عن أنظمة داخل الكتابات النقدية وسيكون عمله على جانب كبير من الأهمية والخطورة لأنه سيرشد أو على الأقل سيصنع لما يسمى بفوضى اللغات النقدية نظاما لغويا أكثر سلامة ... أعتقد أن الدكتور مجدى وهبة يريد أن يعلق على فوضى اللغات النقدية .

**د . مجدى وهبة :**

**أهم مظهر للفوضى النقدية فى نظرى هو عدم وجود حوار بين المدارس النقدية . كما أنه لا يوجد حوار أيضا بين الأديان فى الواقع فكل هذه المسميات عبارة عن ايمانات مختلفة بمطلقات أو معايير مطلقة . وبالتالى فليس هناك للأسف حوار بين مطلق ومطلق . هناك تعايش سلمى بينهما فقط**

**د . سامية :**

اذا رجعنا لتصنيف أنواع النقد نجد أن هناك تفرقة بين ما يسمى نقد فنى ونقد النقاد . ويعتبر نقد الفنانين دائما أرقى أنواع النقد وذلك على أساس أن الفنان الذى مارس عملية الابداع أقدر الناس على تنظير هذه العملية . أما نقد النقاد فيأتى فى مرتبة أدنى ، أو هذا على الأقل هو التصور الذى ساد فترة طويلة جدا من الوقت .

**د . عز الدين اسماعيل**

ولكن السؤال الحيوى هنا هو أى النوعين تتطلبه الحياة العملية والواقع العملى .

**د . سامية أسعد :**

بلا شك النقد الابداعى أو نقد الفنان بالرغم من كل ما يمكن أن يؤخذ عليه على أساس أن هناك جانبا فى عملية الخلق الفنى يعيه الفنان ويدركه بينما يوجد جانب آخر لا شعورى يطفو على السطح وقد لا يتبينه الفنان ولكن ممارسته للنقد تفرض نفسها باعتبارها ناتجة عن التجربة الفنية وليست بمعزل عنها .

**د . عز الدين اسماعيل :**

هذا يضعنا فى موقف صعب بالنسبة لكل المناهج النقدية التى تحاول أن تصبح بمثابة أنظمة علمية قابلة للاستخدام والتطبيق لدى ممارسين لهذه العملية ليس لهم نوع من الارتباط العاطفى والوجدانى المهيئ لعمليات الابداع أو الابداع الثانى فى العملية النقدية ، وهذا يشككنا فى جدوى هذه الأنظمة .

**د . سامية :**

الواقع أن الشك تجاه التيارات النقدية لا يوجد عندنا لأنها خارجة عن نطاق حياتنا وثقافتنا المباشرة . وانما هذا الشك مطروح فى المجتمعات التى أنتجت هذه المناهج ، بمعنى أننا عندما ننطلق نحو الجديد ، ونطبق المنهج اللغوى متأثرين بالطفرة الهائلة التى حققتها اللغويات ، نجد أن هذا التيار قد بدأ يتراجع فى الخارج ويبقى



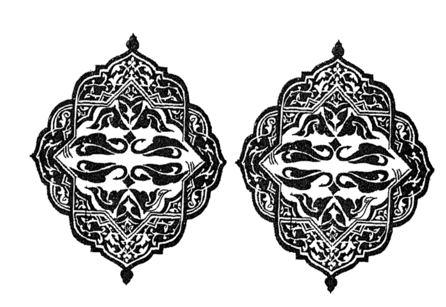

التساؤل عن مدى فرصة البقاء المتاحة لهذه التيارات : قد لا نستطيع الاجابة الآن وانما يمكن ذلك بعد عشرين أو ثلاثين سنة ، عندما تجرى عملية الفرز بين ما يمكن أن يبقى وما لا يمكن أن يكون له استمرار .

**د . عز الدين اسماعيل :**

**أحسب أن هذا الجانب وحده يستحق ندوة مستقلة ، أو على الأقل يمكن النظر إليه من زاوية موضوعات ومشكلات أخرى لم تتعرض لها الندوة لضيق الوقت . من الممكن الاعداد لندوة مقبلة نكمل بها المشكلات التى طرحناها اليوم ونتعمقها أكثر لأهميتها وحيويتها . وعلى كل فلا يسعنا فى نهاية هذا الحديث إلا أن نشكر لكم مساهمتكم الايجابية فى هذه الندوة كما نشكر لكم الافاضة فى بحث الكثير من القضايا الحيوية الملحة .**

■ ■



# ■ الواقـع الأدبى








سيزا قاسم

سنحاول أن نطرح فى هذا المقال قضية أساسية فى التعامل مع النص الأدبى ، هى العلاقة الجدلية بين جزئية العمل الأدبى وكليته .

وقد طمع ليوشتبسر أهمية العلاقة بين التفاصيل الأسلوبية ومجموع العمل الأدبى ؛ ذلك لأن دلالة بعض الخصائص الأسلوبية التى تظهر من قراءة النص لا تتضح إلا بربطها بالبنية الكلية للعمل :

«إننا نقوم باختيار التفصيل الأولى فى الواقع بعد قراءة مبدئية للعمل ككل . ويمكن اختيار العمل :

- إما لقيمته التفاضلية .
- وإما لما يمكن أن نسميه الميكروبيانية Micro-représentativité

أى الطريقة التى من خلالها يفصح التفصيل على المستوى الأدنى عما سوف يفصح عنه على المستوى الكلى ، بحيث يمكن تفسير التفصيل على أنه الإشارة إلى وجود قانون تنظيمى Loi Organisatrice للوسط الداخلى للعمل الأدبى »[1] .

ومؤدى نظرية شبتسر هو أننا إذا أغفلنا المبدأ التنظمى العام فلن نستطيع فهم وظيفة مكونات العمل الأدبى فى مستوياته المختلفة . ومن جانب آخر يمكن اعتبار هذه المكونات المؤشر الذى يوجه استكناه هذا المبدأ التنظيمى ، أو ما قد يسمى النسق الكلى .[*]

وقد ظهرت أهمية هذا التكامل من قراءة رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح ؛ إذ أن هذه الرواية واحدة من روايات عدة ، تتناول قضية الصراع بين الشرق والغرب . ولذلك فقد قرأها عدد من النقاد على أنها تضمين لهذا الصراع ، بحيث أصبحت الثنائية الضدية بين السواد والبياض هى المحور الأساسى للرواية ، أو المبدأ التنظيمى الذى يربط أجزاءها المختلفة ، كما أصبحت الرواية بمثابة امتحان للذات القومية فى صراعها مع العدو . ومع ذلك فإن هناك بعض الظواهر التى تحير الناقد ، مثل الإهداء الملغز الذى يفتتح به مصطفى سعيد قصة حياته بقوله :

**«إلى الذين يرون بعين واحدة ، ويتكلمون بلسان واحد ، ويرون الأشياء إما سوداء أو بيضاء ، إما شرقية أو غربية »[3]**

إنه يترك الكراسة بيضاء فلا يخط بعد الإهداء سطرا واحدا ، ويتركنا فى حيرة من معنى هذا الإهداء ؟ هل استطاع **مصطفى سعيد** أن يصالح بين البياض والسواد ؟ ولكننا لن نفهم هذا الإهداء الغامض إلا بالنظر إليه فى الإطار الكامل للعمل ، لتتضح دلالته . ولنلاحظ أولا : الشكل ، أعنى هذه الصفحات البيضاء التى تلت الإهداء الذى قدم به **مصطفى سعيد** قصة حياته . هل يمثل هذا الفراغ حياة مصطفى سعيد نفسها ؟ هل هناك وجود لهذه الحياة ؟ أم أن الذين يفكرون هذا التفكير الثنائى واهمون ، وأن الثنائية الضدية نفسها ، تلك التى وردت فى الإهداء ليست سوى خرافة ؟ هل نستطيع أن نختار بين هذه الاحتمالات ونرجح واحدا منها ؟ أم أن علينا أن نضم بعضها إلى بعض ؟

وإذا نحن وضعنا هذه الرواية ، من جانب آخر ، بين روايات البحث عن الذات القومية ، وجدنا أنها تختلف عما سبقها ؛ إذ يشغل العنف الجنسى مكان الحب فى الروايات السابقة . وقد نرى فى هذا الحب الجنسى رمزا للصراع ، حيث لا يتحقق الالتحام إلا بالدمار ، ولكن العنف فى هذه الرواية يتجاوز هذه الحدود ؛ فالتفسير السابق لا يتسع ليشمل ثقل العلاقات النسائية فى الرواية ، ولا يفسر تكرار انتحار عشيقات مصطفى سعيد . وكذلك لا يفسر هذا العنف الموجه نحو الذات مشاركة جين موريس فى عملية قتلها ، بل سعيها الى الموت ، وجذب زوجها معها إلى التهلكة .

بالإضافة إلى العنف المسيطر على الرواية ، الذى يؤدى بحياة سبع من الشخصيات ، نجد لازمة أخرى يمكن أن نعدها محورا من محاور العمل ؛ ألا وهى «الكذب» . وتتخلل هذه اللازمة جميع مستويات الرواية فى أشكال مختلفة ، منه اعتراف مصطفى سعيد نفسه بأنه «أكذوبة» ، ومنها شك الراوى فى أقواله ، ومنها الغموض العام الذى يكتنفُ شخصه وتعدد الآراء حوله . أضيف إلى هذا الإشارات الكثيرة إلى المسرح ـ وأهمها الإشارة إلى مسرحية عطيل ـ ولعب الأدوار ، وتقمص الشخصيات الخيالية ، والاختفاء وراء الأقنعة .

ومن جانب آخر فإن المكان الذى يلعب دورا هاما فى الرواية يخضع لعملية تحويل عكسية ؛ إذ يختلق مصطفى سعيد فى قلب الغرب مكانا ـ مخالفا للمكان المحيط به ، من خلال تأثيثه لغرفة على الطراز الشرقى . ولم تكن غرفة شرقية عادية ، بل كانت ، على نحو ما يتخيل الغرب ، غرفة شرقية نمطية ساحرة . وأيضا فإن مصطفى سعيد يحمل معه إلى القرية السودانية غرفة غربية ، لكنها لم تكن كذلك غرفة غربية عادية ، بل كانت ، على نحو ما يتخيل الشرق غرف الغرب النمطية ، غرفة مثلثة السطح على الطراز الإنجليزى . إن هذين المكانين وهم لا علاقة له بالواقع فى الغرب أو الشرق ؛ ذلك لأن كلتا الغرفتين فى الحقيقة ، تمثل صورة خيالية ، الأولى منهما صورة من صور ألف ليلة وليلة ، والثانية مستخرجة من روايات جين أوستين .

والفرض الذى نطرحه الآن هو : أن نسق الثنائية الضدية يعجز عن فتح مغاليق النص ، وأن هناك نسقا آخر قد يقدم لنا الإجابة عن الأسئلة المطروحة . وكشف هذا النسق الأساسى يجعل كل الأجزاء تقع فى أماكنها المحددة ، فتكتسب دلالة توضح أبعادها المختلفة .

وإذا كان نسق الثنائية الضدية ينظم النص فى أعمال مثل «قنديل أم هاشم» ، أو «عصفور من الشرق» ؛ حيث تتضح الثنائية الضدية القائمة على المفاضلة بين الشرق الروحى والغرب المادى ، فإننا نجد فى موسم الهجرة إلى الشمال نسقا مُحوَّرا للثنائية الضدية . وينشأ هذا التحوير من إدخال عنصر ثالث فى النسق ، ينشأ من طبيعة العلاقة نفسها . وقد أشار **الطيب صالح** إلى طبيعة هذه العلاقة عندما قال إن جوهر روايته هو :

**«فكرة العلاقة الوهمية بين عالمنا الإسلامى وبين الحضارة الغربية الأوربية ... إن هذه العلاقة تبدو لى من خلال مطالعاتى ودراساتى علاقة قائمة على أوهام من جانبنا ومن جانبهم . والوهم يتعلق بمفهومنا عن أنفسنا أولا ، ثم ما نظن فى علاقتنا بهم ، ثم نظرتهم إلينا أيضا من ناحية وهمية»(٤)**

وفى حين كانت العلاقة بين الشرق والغرب تقوم فى الروايات السابقة على أساس من نسق تضاد ثنائى ، يحتل الشرق طرفا فيه ويحتل الغرب الطرف الآخر ، بحيث يكون الشرق الطرف الموجب والغرب الطرف السالب تارة ، أو العكس تارة أخرى ، على النحو التالى :

$\pm$ الشرق ⇄ الغرب $\pm$

يدخل الطيب صالح طرفا ثالثا ، يحول العلاقة الثنائية إلى علاقة ثلاثية الأطراف . هذا الطرف هو الوهم ، ، الذى يجعل العلاقة تأخذ الشكل التالى :

الوهم

الشرق ‐‐‐‐‐‐‐‐ الغرب

وقد يفسر هذا التحويل العلاقة بين الشرق والغرب ، فلا يجعلها تقوم على اتصال مباشر ، كما هو الحال فى النسق السابق بل يجعلها تقوم من خلال وسيط هو الوهم . والوهم هنا ، ذو حدين ؛ لأنه يحدد طبيعة العلاقة وينعكس ، فى الوقت نفسه ، على طبيعة الطرفين ، فيشكل تصور كل طرف لنفسه وللآخر فى آن .

وقد نجد تقابلا بين هذه العمليات الإدراكية وفكرة سارتر القائلة بالوساطة فى إطار العلاقات الإنسانية .

**وهذه الفكرة مؤداها أن الزوج couple ، أو العلاقة الثنائية ، ليست أكثر العلاقات الشخصية الإنسانية أصالة ، وذلك على الرغم من أوليتها الظاهرة بالنسبة للإدراك السائد . ذلك لأن الزوج لا يستطيع أن يتحد على نحو من الأنحاء ، لأن اتحاده لابد أن يتم من خلال طرف ثالث ، أى من خلال مراقب خارجى أو شاهد . والدور الجوهرى الذى يلعبه الطرف الثالث يؤكد أولية العلاقة الثلاثية على العلاقة الثنائية التى يمكن أن تعد ظاهرة تالية لها منطقيا وأنطولوجيا .**

ولا نستطيع أن نفهم صحة فكرة «الثالث» حتى نتمثل صورة الظاهرة التى نحاول أن نسميها . فمن ناحية تحاول **هذه الفكرة تصحيح الرأى الشائع القائل بالعلاقة الثنائية «وجها لوجه» ، حيث لا نكون بمفردنا مع الآخر** ، لأن كل مواجهة تتم فى إطار ما يمكن أن يسمى بشىء من التعميم «المجتمع» ، أو على الأقل فى إطار هائل من العلاقات الإنسانية . والوسيط عند سارتر قد يكون فردا ، أو آلة ، أو مجموعة من الاعتقادات(٥) . أما فى رواية «**موسم الهجرة إلى الشمال**» فالوسيط صورة معكوسة فى مرآة الوعى العربى .

يقول عبد الله العروى :

**«إن السؤال المطروح بالنسبة للعرب هو : كيف نُعرِّف الغرب بصورة إيجابية ، وكيف يعرِّفنا الغرب ـ من ثَمَّ ـ بصورة سلبية ؟ إنه لمن السهل أن نتلمس فى أعماق**

**كل وعى عربى مفهوما معينا للغرب ، وطبقا لكل ما يشتمل عليه هذا المفهوم أو يكشفه ، تُشكل كينونة العرب الحاضرة والماضية . إن الآخر هو الذى يطرح السؤال ويحدد إطار البحث . ومن خلال هذا الإطار يحاول الفكر العربى المعاصر أن يجد الإجابات عن الأسئلة . »[٦]**

والذى نطرحه هنا هو كيفية تحول الثنائية الضدية الظاهرة إلى نسق مثلث فى رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» ، وكيفية تحقيق هذا النسق فى مستويات النص المختلفة ؛ فى المستوى الدلالى الكلى ، والمستوى القصصى ، والمستوى الأسلوبى ، إذا سلمنا أن النسق المثلث المشار إليه يمكن أن يكون المبدأ التنظيمى للرواية كلها .

**١ ـ النسق الدلالى الكلى :**

نجد فى رواية موسم الهجرة إلى الشمال مجموعة من الثنائيات الضدية تهيمن عليها ثنائية أساسية بين طرفى الشرق والغرب . ويمكن تصنيفها على النحو التالى :

| | | |
|---|---|---|
| **الغرب** | : | **الشرق** |
| **الشمال** | : | **الجنوب** |
| **البياض** | : | **السواد** |
| **البرودة** | : | **الحرارة** |
| **الأنثى** | : | **الذكر** |
| **الفرد** | : | **الجماعة** |
| **الحضارة** | : | **الطبيعة** |
| **الموت** | : | **الحياة** |
| **المدينة** | : | **القرية** |

ونستطيع أن نقول إن هذه الثنائيات الضدية ثنائيات أصلية فى دلالتها ، فمثلا :

**الشرق : الغرب ــ ثنائية مكانية**

**الذكر : الأنثى ــ ثنائية بيولوجية**

**القرية : المدينة ــ ثنائية طوبولوجية .**

وهكذا . وتبدأ الوساطة عندما ندخل الإسناد إلى الثنائية . فمثلا نجد الإسناد التالى :

**الغرب عنيف : الشرق مسالم .**

يتم اختيار المسند اليه من خلال انعكاس تصور كل طرف عن الآخر ؛ ذلك لأن **مصطفى سعيد** يرى أن الغرب يتميز بهذا الداء الفتاك ، ثم ينتقل الداء إلى الشرق من خلاله ، غير أن هذا الإسناد يقوم على فرضية مسبقة ، هى أنه إذا كان الغرب قد نقل عدوى العنف إلى الشرق فإن ذلك يستتبع أن الشرق لم يكن يعرف العنف قبل اتصاله بالغرب . إذ أن السلم من مقومات الشرق الأساسية . ومما لاشك فيه أن هذا التطور للمجتمع الصناعى باعتباره مجتمع عنف ودمار ، وتصور المجتمع الزراعى باعتباره مجتمع سلم ووفاق ، إنما هو تصور رومانسى ، فيه الكثير من المكيافيلية . والمنطق الذى يستخدمه الراوى ، القائل «**بأننا فقراء ولكننا أغنياء**» ، هو منطق مغلوط ، لأنه مبنى على فكرة القوة المدمرة للحضارة ، وضرورة الاحتفاظ بقيم الحياة القريبة من الطبيعة . وهنا نجد عملية دائرية على حد قول عبد الله العروى :

**ما مقومات المجتمع الغربى وما مقوماتنا العكسية ؟**

فإذا كان الغرب عنيفا مدمرا فإننا مسالمون وادعون ، نعيش فى وفاق مع أنفسنا ، ومع الآخرين ، ومع الطبيعة ! غير أن هذا التصور تصور خطير ؛ إذ أنه معوق أساسى فى طريق ركب التقدم والتطور . إن هذه القرية شبه المثالية التى يقدمها الراوى ليست سوى انعكاس لتصور الغرب عن حياة الإنسان البدائى ، فى ظل الطبيعة الصديقة ، وان العنف لم يدخل هذه القرية إلا بسبب أعمال الحضارة . إن الصورتين مثاليتان ، ولكن على مستويين مختلفين ؛ إذ بينما يختلف الراوى ظاهريا عن مصطفى سعيد على أساس أن الأول يتقمص شخصية الرجل الأسود البدائى فى مجتمع يسوده حب الموت Thanatos فإن الآخر لا يقل عنه وهما ؛ لأنه يتلمس الحياة فى قرية يسودها حب الحياة

وقد عبر الكاتب عند دخول الوهم فى تشكيل الواقع عندما لجأ إلى ازدواجية مكانية . ولذا يختلق مصطفى سعيد مكانا رومانسيا يعيش فى داخله (هو فى الحقيقة إسقاط لكل ما يختلج فى نفسه) ، مفارقا المكان الجغرافى الذى يعيش فيه . إن غرفته فى لندن ليست سوى الصورة الوهمية التى يرسمها الغرب للشرق أما غرفته فى القرية فهى الصورة الوهمية للغرب فى عين الشرق . وتتضح المفارقة عندما نطلع على وصف الغرفتين ؛ فكلتاهما أقرب إلى المكان الوهمى منها إلى المكان الحقيقى . **إن هذه الغرفة المبنية من الطوب الأحمر ، المستطيلة الشكل ، ذات النوافذ الخضراء ، تلك التى لم يكن سطحها مسطحا كالعادة ، بل مثلثا كظهر الثور ، لا يمكن أخذها على أنها حقيقة ، لأنها أقرب إلى الغرفة السحرية التى لا يراها سوى صاحبها . ترى أكانت هذه الغرفة وهما** من أوهام **مصطفى سعيد** نفسه ؟

ومن جانب آخر إذا كان **مصطفى سعيد** كاذبا فإن **الغرب هو الذى يلقنه أكاذيبه** ؛ ذلك لأن الحكايات الملفقة عن الصحارى الذهبية الرمال ، والأدغال التى تتصايح فيها حيوانات لا وجود لها ، والأفيال والأسود التى تعج بها شوارع المدن ، والتماسيح التى تزحف فيها ، إنما هى حكايات مستوحاة من قصص رديارد كبلينج عن الأدغال والحياة فيها . إن **مصطفى سعيد** يختلق ، فى الواقع ، أكاذيب جديدة ، ولكنه يتبنى أكاذيب الغرب ، ويجتر أوهام الغرب عن الشرق ؛ فإن :

**«الصندل والند وريش النعام ، وتماثيل العاج والأبنوس ، والصور والرسوم لغابات النخيل على شطآن النيل ، والقوارب على صفحة الماء وأشرعتها كأجنحة الحمام ، والشموس تغرب على جبال البحر الأحمر ... حقول البن والموز فى خط الاستواء ، والمعابد القديمة ... الكتب العربية المزخرفة لأغلفة مكتوبة بالخط الكوفى المنمق »[٧]**

إن كل هذا ليس سوى تصورات الغرب عن الشرق ، وهى تصورات بعيدة عن الحقيقة . وإذا كان مصطفى سعيد أكذوبة فإنه أكذوبة من صنع الغرب . ويمتد الوهم إلى الخلط الكامل بين الشرق والغرب . ولاشك أن إدخال ألف ليلة وليلة فى وصف الغرفة الإنجليزية باعتبارها مغارة «على بابا» التى تحتوى كنوز الملك سليمان إنما هو وصف يؤيد هذا الخلط بين التوهمات الشرقية والغربية . وتصبح المفاضلة بين الوهمين وهما كبيرا وخرافة عظمى . فيقول الراوى عن الاستعمار .

**«مصطفى سعيد قال لهم إننى جئتكم غازيا . عبارة ميلودرامية ولاشك . ولكن مجيئهم هم أيضا لم يكن مأساة كما نصور نحن ، ولا نعمة كما يصورون هم . كان عملا ميلودراميا سيتحول مع مرور الزمن إلى خرافة عظمى »[٨]**

ومن ناحية أخرى لا تقل صورة الغرب وهمية ، ابتداء بالمحاكمة التى تشبه مسرحية كبرى تكشف عن نبل الإنجليز وموضوعيتهم من جانب ، وعن روح العدالة التى تسود مجتمعهم أو الـ Fair Play من جانب آخر . وليست هذه الصورة ـ صورة «الإنجليز فى بلادهم» سوى وهم جديد يغلق صورة فى أعين الشرق ، وهى الصورة المضادة لتهور الشرق وهمجيته.

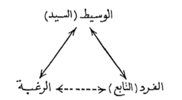
**ولاشك أن صورة الغرب العقلانى المستنير ، الذى حضر إلى الشرق لينشر النور بين الدول المستعمرة ، قدرسختها كتابات بعض الشرقيين عن الغرب المثالى ، المتحضر المتنور ، الذى تسوده العدالة والرحمة فى داخل مجتمعاته ، بحيث يختلف هذا الغرب المثالى عن قسوة المستعمرين وممارستهم التفرقة العنصرية .**

ومن ثم لم يواجه مصطفى سعيد ، بعد أن كان سببا فى موت ثلاث نساء وقتل زوجته الإنجليزية ، أى اضطهاد من جانب الغرب الذى حاكمه محاكمة منصفة ، بل محاكمة متعاطفة . إن هذا «الوهم» الكبير الذى يقف بين مصطفى سعيد والعالم منعه من أن يرى الغرب على حقيقته . بل إنه لا يرى نفسه على حقيقتها ، ومع ذلك يحرص على أن يقدم للغرب صورة خيالية تتفق مع الصورة المسبقة التى رسمها الغرب له ولم تستهدف حياته بين المجتمع الانجليزى فضح الصورة وكشف حقيقته الشخصية أو حقيقة الشرق . بل عمل على ترسيخ هذه الصورة وهذه التعمية ، وعلى تأكيد هذا الوهم عن الرجل الشرقى ـ رجل الغابة ـ ذلك الوهم الذى رسمته الأقلام الرومانسية عن الشرق الخيالى الساحر .

وإذا كان الوهم يسود العلاقة المعرفية بين الشرق والغرب ، ويؤدى إلى معرفة مغلوطة ومحرفة لحقيقة كل من الطرفين . فإنه يدخل وسيطا أيضا فى العملية الإرادية . إن الفرد تسلب إرادته عندما تفرض عليه إرادة الآخر .

وقد تعرض رينيه جيرار لهذه القضية فى كتابه «**الكذب الرومانسى والحقيقة الروائية**»[٩] عندما استخلص من الرواية الأوربية الحديثة ما أطلق عليه نسق الرغبة المثلثة Le désir triangulaire

**وتنشأ هذه الرغبة فى الحالات التى لا نختار فيها لأنفسنا رغبتنا بل ندع الآخر يرغب من خلالنا . وهنا يدخل جيرار فكرة الآخر فى تحليله فيصبح الآخر ، عنده ، منبع رغباتنا . ويقول جيرار : إن هذا النسق هو نسق الفروسية ، فقد تنازل دون كيشوت عن الامتياز الأساسى الذى يتمتع به الفرد لصالح أماديس ، وهو حقه فى اختيار رغباته . ولذلك يتحول الخط المستقيم الذى يربط بين الفاعل والمفعول ، أى الفرد ورغبته ، يتحول إلى نسق مثلث ، فى علاقة السيد والتابع . ويتبدى وسيط يهيمن على الفاعل والمفعول ، ويوجه الفاعل نحو مفعول يختاره له ، على النحو التالى :**




**والفرد الذى يتخيل أنه يرغب لنفسه إنما يرغب من خلال الآخر أو تصوره للآخر ، فالآخر هو النموذج والفرد هو الصورة .**

**وتتحقق هذه الرغبة المثلثة فى حياة مصطفى سعيد ، إذ كان دافعه إلى دخول المدرسة هو رغبته فى ارتداء قبعة مثل قبعة الجندى الإنجليزى ، على الرغم من أنه تخيل أن اختياره هذا نابع من نفسه :**

**«كان ذلك أول قرار اتخذته بمحض إرادتى[١]».**

إنه من جانب يحاول أن يتشبه بالآخر ، ومن جانب آخر يشتهى كل ما يمتلك ، بل إنه لا يشعر بالرغبة الجنسية إلا عند التقائه بامرأة أوربية . وتتجاوز رائحة المرأة الأوربية حدودها المكانية لتغلف مدينة كاملة ، فتصبح مدينة القاهرة بأسرها انعكاسا لهذه المرأة . ومن هنا قد نفسر التركيز على علاقات **مصطفى سعيد** النسائية بحيث يكون اشتهاء امرأة الآخر والسيطرة عليها وتصعيد الرغبة الجنسية من قبيل التصعيد والتركيز لجميع الرغبات . وهنا نجد الجمع بين الرغبة والجنس ، على نحو تصبح معه الرغبة المثلثة مملاة من وهم ، هو الربط بين الشرق والجنس . وهذا التقابل هو موتيف من الموتيفات الأساسية التى تميز موقف الغرب من الشرق . ويفسر **إدوارد سعيد** هذا الأمر بقوله :

**«إن الربط بين التسيب الجنسى والشرق كان نوعا من الهروب ، فى المجتمع الفكتورى ، من تشدد التقاليد . وقد أصبح الشرق بالنسبة لهذا المجتمع المكان الذى يسعى إليه للتنفيس عن رغباته المكبوتة ، كما كان المكان الذى ينفى إليه حثالة أفراده . وقد أصبح الجنس الشرقى سلعة متاحة لهذا المجتمع من خلال الثقافة الجماهيرية ، حيث يستطيع الكتاب والقراء الحصول عليها دون عناء الانتقال إلى الشرق»[١١]**

وعلى حين يتصور **مصطفى سعيد** نفسه باعتباره القناص فانه يصبح الفريسة فى حقيقة الأمر . ذلك لأن الرغبة التى يمليها تصور الغرب مفروضة عليه من الخارج . وقد تعتبر شخصية عطيل النموذج الأعلى لكل تصورات الغرب عن الشرق . وقد تقمص مصطفى سعيد شخصيته بالرغم من اعلانه أنه أكذوبة .

وقد يؤكد هذا التصور مشهد الرواية الختامى ، حيث يبدأ الراوى طريقا جديدا . ويقدم الكاتب فى هذا المشهد المحرك الذى ينقذه من الغرق وتدمير الذات ، ومن دخول حلقة الموت . وهذا المحرك هو **الغربة النابعة من الذات** :

**«وأحسست فجأة برغبة جارفة فى سيجارة . لم تكن مجرد رغبة . كانت جوعا . كانت ظمأ . وقد كانت تلك لحظة اليقظة من الكابوس . استقرت السماء . استقر الشاطئ . وسمعت طقطقة مكنة الماء ، وأحسست ببرودة الماء فى جسمى .. فكرت أننى إذا مت فى تلك اللحظة فإننى أكون قد مت كما ولدت دون إرادتى . طول حياتى لم أختر ولم أقرر . اننى أقرر الآن . إننى أختار الحياة»[١٢]**

ويتضح ، فى ضوء التحليل السابق ، أن الحل بالنسبة للراوى هو أن تكون ذاته مصدر إرادته ورغباته ، بحيث يتضح معنى هذه «**الغربة الجارفة**» النابعة من نفسه . وقد تكون هذه الرغبة مفتاح السعى وراء الأصالة ؛ إذ بذلك يخرج الراوى من دائرة الأكاذيب والتصورات الى دائرة الصدق والحقائق .

**٢ ـ النسق القصصى :**

وقد يقابل هذا النسق على مستوى إنتاج الدلالة العامة للرواية تحققه على مستوى التوصيل القصصى . ذلك لأن طرح احتمال الصدق أو الكذب ، والوهم أو الحقيقة ، يأخذ فى الرواية شكل القصة المتعددة الروايات ، كما يتجلى فى اختفاء الراوى العالم بكل شىء ، الراوى الذى يقدم المادة القصصية على أنها حقيقة ثابتة أكيدة . ولذلك تأتى الرواية فى صيغة ضمير الغائب ، وتقدم على أنها الرواية الوحيدة ، التى تطابق الواقع وتقدم الحقيقة التى لا نزاع فيها . وهذا الأسلوب فى التوصيل القصصى هو أكثر الأساليب «موضوعية» ، فعندما تبدأ القصة فى التداول من خلال وعى الشخصيات المختلفة ، تتلون بذاتيتهم . ونجد فى موسم الهجرة إلى الشمال أن قصة مصطفى سعيد قدمت من خلال مجموعة من الروايات ، منها رواية الموظف المتقاعد (صـ٥٤) ، ورواية الشاب السودانى (٥٨) ، والرجل الانجليزى (٥٩) ، وأحد الوزراء (١٢٢) ، وخطاب مسز روبنسن (١٤٨) ، وروايات أهل القرية . ولكن

أهم هذه الروايات كلها هى رواية مصطفى سعيد التى قدمها بنفسه للراوى ، والتى تتخلل النص ويجب ألا ننسى أن مصطفى سعيد قد وصف نفسه بأنه كاذب . وأن الراوى لا يثق فى كلامه ، وأنه يعده أكذوبة . ولاشك أن هذا يخلق مفارقة بين ما يدعيه مصطفى سعيد وما قد نعده حقيقة حياته ، **هل هذه الحياة «رواية» ملفقة أم حقيقة واقعة** . ويؤكد هذا ما يقوله الراوى :

**أحيانا تخطر لى فجأة تلك الفكرة المزعجة أن مصطفى سعيد لم يحدث إطلاقا ، وأنه فعلا أكذوبة ، أو طيف ، أو حلم ، أو كابوس ألم بأهل القرية تلك ذات ليلة داكنة خانقة ، ولما فتحوا أعينهم مع ضوء الشمس لم يروه »**(١٣).

ويضيف الراوى فى صفحة لاحقة :

**«كما أن حياة مصطفى سعيد وموته فى مكان مثل هذا يبدو شيئا يصعب تصديقه . مصطفى سعيد كان يحضر الصلوات فى المسجد بانتظام . لماذا كان يبالغ فى تمثيل ذلك الدور المضحك ؟ هل جاء إلى هذه القرية النائية يطلب راحة البال ؟ لعل الإجابة فى تلك الغرفة المستطيلة ... ! »**(١٤)

ولن يجد الراوى الإجابة فى الغرفة ، فلم يكن فيها سوى كراسة صفحاتها بيضاء ، وإشارات غامضة ، يحاول الراوى فك رموزها . وكأن هذه الحياة تقدم على شكل لغز لا تتسق أجزاؤه لنرى الصورة المتكاملة فيظل الراوى فى حيرة حتى آخر لحظة ، إلى أن يقرر إشعال النار فى الغرفة و «تأكل عند الفجر ألسنة النار كل هذه الأكاذيب » .(١٥)

والجدير بالذكر أن الراوى الكاذب شكل من أشكال التوصيل القصصى التى أدخلها وين بوث ضمن تصنيفه لنوعية الراوى ؛ فهناك ــ فيما يرى ــ راوٍ يمكن أن نثق به ( Reliable ) وراوٍ لا نثق به ( Unreliable ).

**ومن الغريب فى رواية موسم الهجرة إلى الشمال أنها برغم كل الإشارات التى تؤكد أن مصطفى سعيد كاذب ، وأنه يتقمص شخصيته ليست شخصيته ، فإن القارىء يقع فى الوهم ويصدق قصته . وهنا نجد أن المفارقة القصصية تتمثل فى أن الراوى يقدم قصة شخصية أخرى على أنها سلسلة من الأكاذيب الملفقة ، ويدفع القارىء ، برغم ذلك ، إلى تصديق هذه السلسلة وهذا الأسلوب القصصى يخلق الوهم ويكشفه فى نفس الوقت .**

ويقول تودوروف عن قضية الصدق والكذب فى كتابه «مقدمة فى أدب الخوارق» :

**«بالرغم من أن الجمل التى يتكون منها النص الأدبى جمل مثبتة فإنها ليست تقرير الحقيقة ، ذلك لأنها لا تخضع لشرط أساسى هو امتحانها من جانب صدقها أو كذبها . وبعبارة أخرى ، إذا بدأ كتاب بجملة مثل «كان جان فى الغرفة مستلقيا على فراشه» فليس من حقنا أن نطرح السؤال عما إذا كان هذا صدقا أو كذبا ؛ لأن مثل هذا السؤال لا معنى له ، فاللغة الأدبية أعراف يستحيل إخضاعها لامتحان الصدق أو الكذب »**(١٦)

وما يقوله تودوروف عن مسألة امتحان الصدق أو الكذب صحيح لأننا لا نتساءل ، بالنسبة لكلام الراوى ، هل هو صادق أم كاذب (وتقوم رواية اجاثا كريستى «مقتل روجيه أكرويد» على هذه الحيلة حيث يروى القاتل القصة بلسانه ولا يتعرض بهذا الشكل لشكوك القارىء ) . فالراوى موضع ثقة القارىء على الإطلاق ، وهو الذى يوجه ثقة القارىء وشكوكه ، وهو يحدد نوعية الشخصيات . وقد يشك القارىء فى شخصية من الشخصيات إذا ما وصفها الراوى بأنها كاذبة أو مختلة ، أو مجنونة ، حيث يطرح الراوى فى ذهن القارىء مسألة الصدق أو الكذب . ومن الغريب أن يختلط الأمر بالنسبة لقارىء «موسم الهجرة إلى الشمال» ، فإن القارىء يصدق قصة مصطفى سعيد بحذافيرها ، برغم تأكيد الراوى المستمر لكذب مصطفى سعيد وأكذوبته فى آن .

وإذا حاولنا أن نفسر هذه المفارقة نجد أن الراوى يقدم المادة القصصية فى الرواية مستخدما ضمير المتكلم ، فيقدم المادة القصصية للقارىء ، غير أنه عندما يقدم حياة مصطفى سعيد يخطو خطوة إلى الوراء ، ويترك المكان الروائى لمصطفى سعيد ، ويتوارى وراءه ، فيخلو المسرح له ، ويرتفع صوته مغطيا على صوت الراوى . لذا نجد أن الفصل الثانى الذى يغطى حياة مصطفى سعيد يبدو مستقلا تماما عن النص السابق ؛ حيث استخدم الكاتب فيه الأسلوب التوليدى فى القص ، وبذلك أصبحت هذه الرواية مستقلة عما سبقها ، وعن الراوى الأصلى ، ووضعت القارىء فى تفاعل مباشرة مع مصطفى سعيد نفسه فتحول المنظور من الراوى إلى مصطفى سعيد ، ليتبنى القارىء هذا المنظور ويستسلم للثقة التى تولدت من استخدام ضمير المتكلم الجديد . ويتبع الكاتب هذا الأسلوب فى نقل جميع الحوادث الخارجة عن نطاق القرية ، التى تقع خارج نطاق وعى الراوى المباشر . وإذا أحصينا الحوادث التى تقع فى الرواية تبين لنا أن معظمها يقدم بوصفه «روايات» ، حتى ما يتعلق بزواج حسنة من ود الريس وقتله وانتحارها ، إنما يقدم إلينا من خلال رواية بنت مجذوب . وهذه الوساطة فى «الرواية» تمثل بلا شك مشكلا ، فإما أن يكون الراوى موضع ثقة (**العنعنة**) ، وإما أن تتأكد المادة القصصية من خلال مصادر أخرى لذا نجد ، أولا ، أن تنكير الرواة (موظف ، شاب سودانى ، رجل انجليزى ، أحد الوزراء) يترك هويتهم دون تأكيد أو تحديد (حيث تصبح شهادة رجل غير معروف الهوية شهادة فلان عن فلان عن فلان) . ومن جانب آخر فإن مصطفى سعيد نفسه شخص مشكوك فى أمره ، وبالرغم من ذلك فإننا نصدقه ! ويرد تودوروف طبيعة أدب الخوارق إلى التردد بين التصديق والشك من قبل القارىء . وبالرغم من أن كثيرا من الحوادث فى حياة مصطفى سعيد يصعب تصديقه (كيف بنى هذه الغرفة الإنجليزية فى الريف ؟ هل خاض حقا كل هذه المغامرات مع النساء فى لندن ؟ هل قتل زوجته حقا ؟ وإذا كان قد فعل ذلك فهل فعله بهذه الصورة المبالغ فيها فى مشهد القتل ؟ وهل نصدق روايته عن المحاكمة ؟! ) غير أن القارىء فى الحقيقة يصدقه ويقع ، مثله مثل المجتمع الغربى ، تحت تأثير الوهم الذى خلقه .

**ومن اللافت للإنتباه أن هذه الرواية من أكثر الروايات العربية نجاحا فى الغرب ، لأنها تثير فى نفوس الناس هناك كل التوقعات الوهمية التى أرستها العلاقة المغلوطة بين الشرق والغرب ، على مستويين خياليين ، الأول مستوى الشرق الساحر ، الخارق ، الغريب ، والثانى مستوى الشرق البسيط الداخلى . وهكذا تغلق الحلقة لتصل بين الوهم الداخلى (أى فى داخل بنية الرواية ) والوهم الخارجى (وهم القارىء فى التفاعل مع النص ) .**

**النسق البلاغى .**

ويمكن أن نطرح كيفية تحقق هذه الظواهر على المستوى اللغوى فى النص .

وقد لفت نظرنا عند قراءة هذه الرواية شكل من الأشكال البلاغية يكتسب دلالة خاصة إذا ما وضعناه فى الإطار الكلى للرواية . وهذا الشكل هو التشبيه المبنى على أداة التشبيه «كأنّ» .

«ويمكن التفرقة بين التشبيه والاستعارة على أن التشبيه يفيد الغيرية ولا يفيد العينية ، بمعنى أن طرفى التشبيه ، وإن تعددت صفاتها المشتركة ، لا تتداخل معالمها ، ولا يتحد أى منهما أو يتفاعل مع الآخر ، بل يظل هذا غير ذاك ومتمايزا عنه . والمظهر العملى لهذا التمايز هو أداة التشبيه ؛ فالأداة - فى مثل هذا التصور - بمثابة الحاجز المنطقى الذى يفصل بين الطرفين المقارنين ويحفظ لها الذاتية المستقلة » .[17]

ومؤدى هذا التحليل أن التشبيه يجمع بين التشابهُ والاختلاف ؛ فالغرض من استخدام التشبيه هو الفصل والوصل فى آن واحد بين الطرفين . غير أننا نجد أن أداة التشبيه نفسها تؤثر على العلاقة بين الطرفين ؛ فقد تؤكد الفصل أو الوصل ، كما تفرق مثلا بين أدوات التشبيه على أساس الدلالة ، وقد فرق النحاة بين الكاف التى تفيد التشبيه و «كأنّ» التى تفيد التشبيه ، أو التشبيه والظن ، أو الظن والشك .

وقد قابل عبد القاهر الجرجانى بين استخدام «كأنّ» ، و «حسبت» ، و «خلت» ، و «ظننت» ، ورأى أنها :

«تدخل إذا كان الخبر والمفعول الثانى أمرا معقولا ثابتا فى الجملة ؛ إلا أنه - فى كونه متعلقا بما هو اسم كأنّ ، أو المفعول الأول من حسبت - مشكوك فيه » [18]

وقد يكون دخول كأن على جملة المبتدأ والخبر بمثابة تحويل علاقة الإثبات إلى علاقة شك وظن .

ويتكرر هذا الشكل البلاغى فى الرواية فى مواضع مختلفة ، فترد المقارنة بين عقل مصطفى سعيد والمدية أربع مرات فى الرواية ، منها ثلاثة فى هذه الصيغة : «عقلى كأنه مدية حادة» . (ص ٢٦ - ٣٣ - ٣٥)

وتتم المقارنة بين القاهرة والمرأة الأوربية من خلال هذا الشكل .

«أحسست كأن القاهرة ، ذلك الجبل الكبير الذى حملنى إليه بعيرى ، امرأة أوربية » .[29]

ويصبح هذا الشكل البلاغى مثل اللازمة فى بعض الصفحات ؛ فمثلا يتكرر خمس مرات فى الصفحة السادسة والعشرين ، كما يتكرر فى الصفحة التالية مرتين .

ويقدم مشهد الزواج من خلال هذا الشكل البلاغى :

تزوجتها . غرفة نومى صارت ساحة حرب . فراشى كان قطعة من الجحيم . أمسكها فكأننى أمسك سحابا ، كأننى أضاجع شهابا ، كأننى أمتطى صهوة نشيد عسكرى بروسى ».. فاعلم أننى خسرت الحرب مرة أخرى . كأننى شهريار رقيق تشتريه فى السوق بدينار صادف شهر زاد متسولة فى انقاض مدينة قتلها الطاعون » .(٣٧)

ومن اللافت للانتباه أن هذه الأداة تصاحب بنت محمود بعد زواجها من مصطفى سعيد ؛ فيقول عنها محجوب :

«كل النسوان يتغيرن بعد الزواج ، لكنها هى خصوصا تغيرت تغيرا لا يوصف . كأنها شخص آخر» .(١٠٤)

وقد نقول إن هذه الأداة على وجه التحديد تقوم كالحاجز النفسى . بين العالم والنفس المدركة ؛ فالعلاقة القائمة بين الأشياء علاقة متخيلة وليست علاقة واقعة ، والأداة مستخدمة لا لإثبات وجوه التشابه مع الاحتفاظ بوجوه الاختلاف ، ولكن لطرح وهم نابع من النفس .

إن القضية المطروحة فى هذه الرواية من خلال قراءتنا هذه هى قضية المعرفة : «هل «نحن أكاذيب من صنع الآخرين أم أكاذيب من صنع أنفسنا» . وتقف ، هنا ، أمام تصور الطيب صالح للغة عامة وللقول ، ذلك لأن قول الآخرين عنّا هو الذى يشكلنا فى النهاية ؛ فهم يختارون الكلمات ، ونحن نخلق لهذه الكلمات دلالة ، حيث لا يكون للكلمات التى يختارونها ما تشير إليه فى الواقع ، فنصبح نحن هذا المشار إليه ، وتصبح العملية اللغوية عملية معكوسة . وإذا كان الواقع سابقا واللغة لاحقة فإن اللغة ، هنا ، هى السابقة والواقع هو اللاحق .

## ● هوامش البحث

١ - L. Spitzer, **Etudes de Style,** Paris, Gallimard, 1970, p. 28.

٢ - لقد اخترنا مصطلح النسق فضلا عن مصطلح البنية لأنه أكثر تحديدا فإذا كانت البنية هى مجموعة من العناصر تحكمها علاقة فان النسق هو مجموعة محددة من العناصر تحكمها علاقة معينة .

٣ - الطيب صالح ، **موسم الهجرة إلى الشمال** ، بيروت ، دار العودة ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٩ ، ص ١٥٢ .

٤ - «الطيب صالح روائيا وناقدا» فى **الطيب صالح عبقرى الرواية العربية** ، بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٦ ص ١٢٥ .

٥ - F. Jameson, **Marxism and Form,** Princeton, Princeton University press, 1971, p. 242.

٦ - A. Laroui, l'Ideologie Arabe contemporaine, Paris, Français Maspero, 1967, p. 33.

٧ - الرواية ، ص ١٤٧ .

٨ - الرواية ، ص ٦٣ .

٩ - R. Girard, Mensonge romantique et vérité romanes que, Paris, Ed. Berhand Grasset, 1961.

١٠ - الرواية ص ٢٥ .

١١ - E. Said, Orientalism, Vintage Books. 1979, p. 190.

١٢ - الرواية ص ١٧٠ .

١٣ - الرواية ، ص ٥٠ .

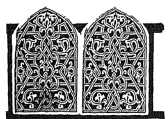
١٤ - الرواية ، ص ٦٨ .

١٥ - الرواية ، ص ١٥٦ .

١٦ - T. Todorov, Introduction à la litérature fanastique, Paris, Seiul, 1970, pp. 89-91.

١٧ - جابر عصفور ، الصورة الفنية ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٨٠ ، ص ١٩٠ .

١٨ - عبد القاهر الجرجانى ، أسرار البلاغة ، تحقيق ف . ريتر ، اسطنبول ١٩٥٤ ، ص ٣٠٧ .



# البنية القصصية

## ومدلولها الاجتماعي

## في حديث عيسى بن هشام

عبد الحميد حواس

**إذا كانت الأجيال السابقة من مؤرخي الأدب ودارسيه قد قامت بجهد ريادي في وضع خريطة عامة للأدب العربي ، حددت خطوط حركته ونموه ومجالات انتشار أنواعه وتطوراتها ، فلازالت هناك مناطق تفتقر إلى التحدد والوضوح ، بل لعل من بينها ما جنت عليه الأحكام المعممة والتوصيف المبتسر وربما يعود هذا إلى نقص في المادة التي بنى عليها المؤرخون والدارسون أحكامهم ، ولكنه يعود في أغلب الأحوال إلى قصور في المنهج والمفاهيم وفي النظرة إلى الظواهر الثقافية ، والفنية والأدبية منها خاصة .**

**وإذا كانت الأجيال الجديدة تعيد النظر في التراث البحثي السابق ، وتعود لتقف عند المناطق الإشكالية في تاريخ الأدب العربي في ضوء ما يكتشف من مادة وما يكتسب من مناهج ورؤى جديدة ، فهذا ليس حقها المشروع الطبيعي فحسب ، وإنما هو استجابة لنمو الوعي العلمي بالتحولات والتحديات التي تواجه ثقافتنا وعقلنا ، وما تثيره ضرورات تجاوز النظرات الخارجية والتجزيئية والتسطيحية والشخصانية التي رانت على فكرنا . ويصبح هذا التجاوز مسئولية هذه الأجيال الجديدة الواعية وهمها بعد الشوط الكبير الذي قطعته المناهج الحديثة وخبراتها المتنامية في مجال درس الثقافة بعامة والظواهر الفنية والأدبية بخاصة .**

وبهذه الأدوات والأسلحة الجديدة في البحث والتحليل تتقدم الأجيال الجديدة نحو درس الأدب كظاهرة نوعية من ظواهر الإبداع الثقافي ـ بالمعنى الاجتماعي للثقافة ـ ساعية نحو فهم أعمق للآثار الأدبية وألصق بها ، فتتناولها تناولا أكثر علمية مضبطا . والأمر هنا ليس أمر إعادة فهم لهذا الأثر الأدبي أو ذاك وإنما ـ قبل هذا ـ هو أمر التقدم بالعقل العربي نحو معاينة الواقع بعين أكثر وعيا وأكثر جذرية وأكثر قدرة على الاكتشاف ، وبالتالي أكثر قدرة على مواجهة ظواهر الواقع والسيطرة عليها .

وما عاد يكفي في الدرس الأدبي التنبيه إلى الصلة بين الأدب والواقع والتشديد على هذه الصلة ، وإنما أصبح الضروري هو الكشف عن الكيفية التي تنعقد بها هذه الصلة ، والكيفية التي تتجلى بها هذه الصلة في العمل الأدبي كظاهرة نوعية: لها طرائقها الخاصة في التركيب والإنشاء . وما عاد يكفي في تحديد الأنواع الأدبية تناولها وفق سماتها الخارجية ، أو الحديث عنها على أنها نشأت استجابة لهذا الظرف أو ذاك ، بل وجب التقدم نحو اكتشاف قوانين التركيب الداخلي لها ، وكيف يتداخل هذا التركيب و «يتعشق» مع التراكيب الأوسع والأعمق في تصاعد في المستويات إلى أن نصل إلى التركيب التحتي وهو التركيب الاجتماعي .

وأثر أدبي مثل «**حديث عيسى بن هشام**» يعد نموذجا نمطيا تتجلى فيه هذه الاشكاليات . فهو من أبرز الأعمال الأدبية التي صدرت في فترة تخلق الرواية العربية الحديثة ، في أواخر القرن التاسع عشر ، وهي فترة من أهم فترات التحول في تاريخ مصر الحديث . وقد اعتبر **حديث عيسى بن هشام** علامة من علامات تاريخ الأدب العربي الحديث وقف عندها مؤرخو الأدب ودارسوه طويلا ، وكان أبرز ما شغلهم تحديد هوية شكلها الأدبي ، وما يترتب عليه من تبيان موقعها من تطور الفن القصصي العربي . ومع هذا الوقوف الطويل إلا أن المسألة كانت ـ ولازالت ـ في حاجة إلى إعادة فحص نظراً لأهميتها ، ليس على المستوى الأدبي والتاريخي فحسب ، ولكن أيضا لدلالتها المنهجية والحضارية .

ومن هنا تأتي أهمية جهد «**محمد رشيد ثابت**» في دراسته «**البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام**» (الدار العربية للكتاب ، ليبيا ـ تونس ، ١٩٧٥) . وهي دراسة حددت لنفسها إشكالا مركزيا حاولت أن تحلّه وهو : تحديد الشكل الأدبي لحديث عيسى بن هشام . والدافع إلى محاولة محمد رشيد ثابت هذه ـ كما حدده لنا ـ هو استشعاره عدم كفاءة التصنيفات السابقة ذات الطابع الآلي والاتباعي ، وطموحه إلى الاستفادة من المناهج والنظريات التي استنبطتها الأبحاث الأدبية المعاصرة . وهو يعني بهذه المناهج والنظريات ما توصلت إليه

البحوث البنيوية الفرنسية المتأثرة بدراسات الشكليين الروس وحلقة براغ ، وبحوث لوسيان جولدمان فى سوسيولوجيا الرواية وما سمى البنيوية التوليدية (أوكما يطلق عليها ثابت : الهيكلية الحركية) .

ولما كان ثابت ممن يعتقدون بأن العمل الأدبى «بلاغ وإبلاغ» (**أى رسالة وتوصيل لها ، أو بتعبير آخر : موضوع وطريقة لإبلاغ هذا الموضوع**) ، ولما كان حديث عيسى بن هشام ـ باعتباره عملا أدبيا ـ ليس أقل استجابة من سائر الأعمال الأدبية الأخرى لهذا البناء الثنائى ، فإنه يقسم دراسته إلى قسمين رئيسين . يعالج فى الأول منهما المظهر (الوجه) الأدبى للـ «حديث» ، بينما يعالج فى ثانيهما المظهر الاجتماعى والتاريخى للـ «حديث» .

وقد بدأ معالجة المظهر الأدبى لل «حديث» بطرح المشكلة المركزية ، وهى مشكلة تحديد «الشكل الأدبى» للـ «حديث» وحتى لا تكون دراسته بمعزل عن نتائج البحوث السابقة . بدأ بإجراء استعراض للدراسات السابقة التى تناولت الـ «حديث» ، التى قام بها عرب أو أوروبيون ، ومن ثم لاحظ أنها تفرعت إلى ثلاثة اتجاهات :

### ا ـ اتجاه يجعل ال «حديث» أقرب إلى شكل المقامات .

حيث يتراوح نقاد هذا الاتجاه بين اعتبار ال «حديث» مجرد إحياء لفن المقامات عن طريق التقليد والمحاكاة ، والإقرار بأن ال «حديث» رغم اندراجه ضمن فن المقامة العربية يمثل شكلا أدبيا مطورا لهذا الفن .

وفى الموقف الأول استدل على التقارب بين ال «حديث» والمقامات بوجود أوجه شبه طغت على أوجه الاختلاف بينهما :

١ ـ الاشتراك فى عدد الأشخاص المحوريين :

ـ عيسى بن هشام وأبو الفتح الاسكندرى فى مقامات الهمذانى

ـ ابو زيد السروجى والحارث بن همام فى مقامات الحريرى

ـ سهيل بن عباد وميمون بن حزام فى مجمع البحرين لليازجى

ـ عيسى بن هشام والباشا فى «حديث» المويلحى

٢ ـ اسلوب الكتابة المعتمد على السجع وسائر المحسنات البديعية الأخرى

٣ ـ تضمين الشعر فى الكتابة النثرية

٤ ـ وجود نفس الراوى (عيسى بن هشام) فى ال «حديث» والمقامات

وفى الموقف الثانى استدل على أن ال «حديث» من المقامات التقليدية الجديدة بظهور خصائص مستحدثة إلى جانب أوجه الشبه المذكورة :

١ ـ خيط قصصى يربط بين مختلف فصوله .

٢ ـ انعدام المحسنات البديعية فى العديد من فقراته وخاصة فى الحوار

٣ ـ ظهور أبطال قصصيين لم يكن لهم سابق وجود فى المقامات مثل شخصية العمدة والخليع .

**لكن مثل هذه المقارنة ـ فى كلا الموقفين على السواء ـ تجعل الباحث يحوّم حول النصّ ، ويكتفى بتحليل مظاهره الخارجية . كما تجعله ينظر إليه من خلال خصائص شكل أدبى مسبق . فيقبل على تحليل الأثر بنية البحث عن أوجه الشبه أو الاختلاف بينه وبين المقامات . وقد لاحظ «ثابت» أنه كان من نتائج هذه الطريقة فى التحليل أن ارتبط التعرض للحديث «فى كثير من البحوث بدراسة تطور فن المقامات بصورة عامة ، وقلما كان الحديث موضوع بحث مستقل بذاته . فانتقل محور التحليل ، بسبب ذلك ، من الأثر إلى تتبع مختلف مراحل تطور فن المقامة . كما كان من نتائجها أيضا تركيز التساؤل على عوامل ظهور هذا الفن من جديد فى أواخر القرن التاسع عشر بوجه خاص . فانفتح المجال واسعا لنزعات النقاد الشخصية .**

وفسرت هذه الظاهرة بتفاسير عديدة من بينها اعتبار إحياء فن المقامات رد فعل ، فى المستوى الأدبى ، لتحديات الغرب وتفوقه الحضارى . وفى رأى «ثابت» أن هذا التفسير وإن كان موافقا لتعليل ظهور شكل المقامة فى القرن التاسع عشر فهو ليس مقتصرا على «الحديث» فقط ، بل كان يمكن أن ينطبق على كل المؤلفات العربية التى ظهرت فى نفس الفترة ، والتى استعملت أسلوب المقامات فى الكتابة . فهذه المؤلفات ينبغى أن تخضع كذلك ، حسب التعليل الماضى ، لنفس الاتجاه الإصلاحى العام الذى تذوب فيه قيمة البناء الداخلى للأثر وعلاقتها بالظرف التاريخى الذى كتب فيه وتصبح الملابسات الخارجية هى المفسرة لنصّه ، فى حين أن المنهج العلمى يفرض أن ينطلق التحليل من داخل الأثر إلى خارجه .

ونفس هذا النقد يمكن توجيهه إلى اتجاه آخر ، يكاد يكون مقابلا للاتجاه السابق ، وهو الاتجاه الذى يميل إلى تقريب الأثر (ال «حديث») من الشكل الروائى فى الأدب الغربى الحديث .

### ب ـ الاتجاه إلى جعل ال «حديث» أقرب إلى الشكل الروائى .

وقد استنتج نقاد هذا الاتجاه أن شبه ال «حديث» بالشكل الروائى يطغى على شبهه بفن المقامات (بناء على الخصائص التى لاحظها أصحاب الموقف الثانى من الاتجاه السابق) . وقد كان من نتائج ذلك انشغال عدد من النقاد بالبحث عن منابع ال «حديث» وأصوله فى الأدب الروائى الغربى .

**وبمقارنة موقف هذا الاتجاه مع موقف الاتجاه السابق لاحظ «ثابت» أن ال «حديث» أخضع لنوعين متقابلين من التأثير نتج عنهما مفهومان متقابلان لشكله الأدبى . ففى الموقف الأول خضع الأثر لعامل الثقافة العربية التقليدية ، فكان أقرب إلى شكل المقامة . وفى الموقف الأخير خضع ال «حديث» لعاملى الثقافة الغربية ، فكان أقرب إلى الشكل الروائى .**

وهكذا تتجاوز محاولة تحديد الشكل الأدبى لل «حديث» مستوى المنهجية العملية لتنتقل إلى مستوى التعبير عن مواقف النقاد أنفسهم من علاقة التراث العربى بمظاهر الحضارة الغربية .

وتدل هذه المواقف ـ فى رأى ثابت ـ على أنها تعتبر تغيّر الأشكال الأدبية يتحقق حسب رغبة الأفراد ومشيئتهم . فقد ركز أكثرها على الدور الروائى الذى قام به المويلحى سواء فى مستوى تطوير المقامة أو فى مستوى الكتابة الروائية . ونفت بطريقة غير مباشرة تأثير الظروف الاجتماعية والاقتصادية فى ظهور الأشكال الأدبية .

### ج ـ اتجاه جعل ال «حديث» بين المقامة والرواية .

ولعل آخر المحاولات التى استهدفت تحديد الشكل الأدبى لل «حديث» بطريقة أكثر موضوعية وجدية ـ فى رأى ثابت ـ ما يمكن أن يعد موقفا ثالثا يوفق بين تقابل الاتجاهين السابقين . وقد عبّر عن هذا الموقف مجموعة من النقاد نفوا إمكانية تعيين شكل أدبى قارّ لل «حديث» وعدّوا شكله الأدبى بين الرواية والمقامة .

إلا أن هذا الاتجاه يشارك سابقيه فى حصر البحث فى إطار المقارنة بين المقامة وال «حديث» من جهة ، وبينه وبين الشكل الروائى من جهة أخرى . كما أنهم جميعا اقتلعوا الأثر من جذوره ودرسوه على انفراد كأن له وجودا مستقلا عن الواقع المصرى بمختلف مظاهره فى أواخر القرن التاسع عشر .

وينهى ثابت انتقاداته لجل البحوث والاتجاهات السابقة بأنها لم تنظر إلى ال «حديث» نظرة متكاملة ، فهى قد اقتصرت على تحليله من وجهات متقطعة كالوجهة الاجتماعية أو الوجهة الأدبية دون أن تحاول الربط بينها فأساءت إلى وحدة الأثر .

**لكل هذه الأسباب ، وتجاوزا لتلك السلبيات ، رأى ثابت أن يعيد النظر فى شكل ال «حديث» الأدبى انطلاقا من تحليل بنائه الداخلى قبل أن ينتقل إلى البحث عن الجذور الاجتماعية والتاريخية لهذا الشكل . وكانت البداية فى تحليل البناء الداخلى**

**فحص أساليب الحكاية (القصّ) فى ال «حديث» .**
**وأول ما يواجهنا فى هذا الوجه لل «حديث» هو عنوانه «حديث عيسى بن هشام» . ويبرز هذا العنوان ، لأول وهلة ، ارتباط الأثر بالأدب الشفاهى وبطريقته الخاصة فى «الإبلاغ» . إذ أن عملية الحكاية التى تفرضها كلمة «حديث» تشترط سامعا بدلا من القارئ ومحدثا بدلا من الكاتب . والمحدث فى هذه الحالة ، راو من الرواة الذين أسندت اليهم أحد الآثار الأدبية التى ظهرت خلال القرن الرابع الهجرى (مقامات بديع الزمان الهمذانى) .**

إلا أن هذه الظاهرة لا تعنى ارتباط ال «حديث» حتما بفن المقامات ، فخروج المؤلف عن التسمية الاصطلاحية الأولى (المقامة) ذو دلالة لا يمكن التغافل عنها . بل إن أقصى ما نستنتجه من التشابه فى اسم «الراوى» اتجاه الأثر ، كما يبدو من عنوانه ومن مطالع فصوله نحو توخى طريقة الإلقاء الشفاهى . والاعتناء بالسامع فى هذه الطريقة له أهمية أساسية . ومن هنا ظهرت أساليب الدعاء ، واستعملت صيغ المتكلم المعبرة ضمنيا عن مفهوم المخاطبة ، وصيغ المخاطب .

وبالرجوع إلى المدلول اللغوى لكلمة حديث ، ثم مدلولها كما استعملت فى كتاب المويلحى ، نجد أن الطريقة السردية المماثلة لطريقة سرد المقامات (الإلقاء الشفاهى) تحولت إلى مفهوم عمل قصصى فى ال «حديث» وأدمج فى بنائه . فالحديث المنشور فى «مصباح الشرق» لم يكن مقالا صحفيا أو كلاما فرديا بل صار يعَدُّ عملا قصصيا لكن دون أن يتم الاستقرار على إدراجه ضمن نوع محدد من الأنواع الأدبية .

ولئن أثارت كلمة العنوان الأولى «**حديث**» مسألة الطريقة السردية ومظهرها العام فى الأثر ، فإن الكلمة المضافة إليها فى نفس العنوان (**عيسى بن هشام**) طرحت مسألة أكثر تعقدا تمثلت فى تحديد شخصية السارد (**الراوى**) الذى أسند إليه ال «**حديث**» . فلقد سبق أن قام عيسى بن هشام بوظيفة الرواية فى مقامات الهمذانى . **فهل يعنى هذا أن هناك شبها حتميا بين الأثرين وأن أحدهما مقلد للآخر؟** بتحليل الوظيفة الأدبية التى عرف بها عيسى بن هشام فى المقامات (وظيفة الرواية) نجد أنها وسيلة من أهم الوسائل التى نقلت أنواعا عديدة من الأدب العربى القديم بصفة خاصة . ولعل ذلك مما يفسر تأثير الطابع الشفاهى لا فى بنائه وطرق نشره فقط ، بل فى نشأة مختلف فنونه الكبرى من شعر وخطابة ومقامات وأخبار . ومن ثم نخرج بأن عيسى بن هشام يعبر عن انتقال الرواية المنقولة حسب سلسلة من السند إلى رواية مقحمة فى بناء عمل أدبى منتج شخصيا . وبهذا يصبح عيسى بن هشام فى ال «حديث» مجرد رابط بهذه الخاصية العامة وليس شخصا منبعثا من المقامات أو التراث القديم . إذ أن ال «حديث» لم يوضع فى اتجاه التقليد الأدبى ، بل قدم باعتباره عملا قصصيا للراوى فيه وظيفة متحوّلة .

ولمزيد من التعمق فى تحليل خصائص هذا الراوى أفضى ذلك إلى تتبع السرد نفسه . وفى تحليل السرد تجرى دراسة الأشكال التى بنيت بها الأحداث داخله . وأول مظهر منها هو البناء الزمنى للأحداث والبحث فى هذه المسألة ـ هنا ـ لا يتعلق بطبيعة الأحداث ونوعها ، فهذا يتصل بظاهرة البلاغ فى الأثر ، بل يتناول كيفية انتظامها فى الإطار الزمنى لل «**حديث**» ، إذْ لا شك أن الأحداث لا تنتظم بصفة اعتباطية داخل عمل قصصى .

وبدراسة مجال وقوع الأحداث خرجت الدراسة باستنتاج أن ظاهرة التحوّل من الحلم إلى الواقع كانت تحوّلا محجوزا . لأنه منع الراوى من العودة إلى واقعه الخاص كما عاشه فى الحلم ، بل تلاشى الراوى فى خضم الواقع الاجتماعى الذى تجول فى أرجائه بصحبة الباشا. ولا شك أن هذا الواقع نفسه قد صار حلما لما فيه من غرابة أحداث وعمق تحولات . وبتصف هذا التحول بخاصية ثانية تتمثل فى غموض اتجاهه ، حيث انقلب حلم الراوى إلى واقع ، بينما انقلب الواقع حلما .

وإثر هذه النتيجة تمضى الدراسة فى حصر الطرق الخاصة التى توخاها الأثر فى البناء الزمنى للأحداث وانتظامها داخله .

**١ ـ طريقة التتابع :**

وتتمثل هذه الطريقة فى توالى سرد الأحداث الواحد تلو الآخر مع وجود خيط رابط بينها . وقد استنتج الباحث فى ال «حديث» مرحلتين متواليتين بنيتا بهذه الطريقة ، وربطتا فيما بينهما بالدور الحيادى الذى لعبه الباشا بمعاناته السلبية للأحداث التى **ظلت تتابعه باستمرار** دون أن يقدر على التخلص منها أو السيطرة عليها .

**٢ ـ طريقة التوازى :**

وذلك بأن يعرض الراوى مشاهد ومحاورات متنوعة يقطع بها مؤقتا سير العمل القصصى . ويظهر استعمال هذه الطريقة عندما يكون عيسى بن هشام المعاين الوحيد للأحداث والباشا المعانى لها .

**٣ ـ طريقة التضمين :**

ويعنى بها عملية إقحام قصة أو أكثر فى قصة أخرى مثلما هو الشأن فى بناء حكايات «ألف ليلة وليلة» . وقد استعملت هذه الطريقة فى ال «حديث» بتضمين قصة جديدة يمكن أن يطلق عليها عنوان «العمدة فى القاهرة» داخل العمل القصصى العام الذى تواصل بوجود الراوى إلى جانب الباشا .

**٤ ـ طريقة التداول :**

وهو يطلق هذا المصطلح على عملية سرد قصتين فى نفس الوقت بطريقة التناوب ، أى بسرد مرحلة فى القصة الأولى ثم مرحلة من الثانية . وقد وجد أن استعمال هذه الطريقة يظهر خاصة خلال المراحل التى يطغى فيها المظهر القصصى على سائر المظاهر الأدبية الأخرى ، أى : مرحلة «الباشا متهم» و «العمدة فى القاهرة» .

ولتتبع تأثير هذه الطريقة فى بناء ال «حديث» قدم جداول لتتابع الفقرات وفقا لكل مرحلة من مراحل القصّ .

وبعد أن يتناول الطريقة الأخيرة ، وهى طريقة التأجيل يتجه إلى تحليل مظاهر الكتابة القصصية فى ال «حديث» ، وهى جوانب : السرد ، والوصف ، والحوار ، مركزا على وظائفها وعلى تحولاتها . وقد عملت كل مظاهر الكتابة المحللة ، من سرد ووصف وحوار ، على إبراز صورة السارد الذى ينسب إليه كل الحديث . ولكنه لتحديد هذه الصورة اتجه إلى العنصر الذى يجمع بين كل المظاهر السابقة ، ألا وهى اللغة التى أبلغ ال «حديث» عن طريقها . وهنا ظهرت ملامح تقليدية ذات مظهرين ، أحدهما دينى والآخر أدبى (**من القرآن والسنة ، وعن السلف الصالح وتضمينات من الشعر القديم**) . كما ظهرت ملامح تحوّل فى لغة ال «**حديث**» . وهذا التحوّل اللفظى يكشف عن تحوّل أعمق انتقلت اللغة بموجبه من المظهر الأصيل إلى المظهر الدخيل . إلا أن هذا الانتقال لم يؤد إلى نتيجة واضحة بسبب جمعه بين المظهرين فى نفس الوقت . أما المحاولة التى قام بها الراوى فلم تعبّر عن موقف معارض لهذا التحوّل بقدر ما عبرت عن خضوعها ومسايرتها له . وهكذا ظل التحوّل فى المستوى اللغوى ، مثله مثل المستويات الأخرى ، محجوزا غامض الاتجاه إذ لم ينته إلى مرحلة قارّة يتضح فيها التحيّز للأصيل أو الدخيل .

وإذا كانت اللغة بمختلف أشكالها فى ال «حديث» **مظهرا** رئيسيا مبرزا لحضور الراوى ، فإنها ليست المظهر الوحيد . إذ أن عيسى بن هشام دعم حضوره بعدة وسائل ، عمل البحث على استنتاجها ، لا من خلال سرده فحسب ، بل من خلال لغة الأثر عموما . فقد أسند إليه «**الحديث**» ابتداء من عنوانه ، ثم استمر هذا الإسناد بتكرار عبارة «قال عيسى بن هشام» حتى آخر فصل من الأثر . لذلك فالنظام الذى اتبع فى بنائه وتقديمه للسامع أو القارئ يعد مظهرا من المظاهر المبرزة لحضور الراوى . وقد زاد فى تأكيد هذا الحضور خاصة روايته لما يسمع ويشاهد باستعمال ضمير المتكلم المفرد حين كان الباشا معانيا للأحداث، وباستعمال صيغة المتكلم الجمع حين أصبح معاينا لها . ولعل أبرز مظاهر حضور الراوى علاقته بالأشخاص وطريقة تقديمه

لهم . ومن ثم يمضى البحث فى تحليل هذه العلاقة . لينتقل منها إلى ملاحظة علاقة الراوى بالعالم الجديد الذى ينتمى إليه .

وإذا كانت الذاتية تبدو طاغية على طريقته السردية ، وعلى حضوره فى ال «**حديث**» فقد حرص أحيانا كثيرة على توخى طرق موضوعية حددت فى هذا الحضور ظاهريا ، وذلك بإيهام القارئ بالنقل الحرفى لبعض الوثائق أو قراءة المقالات ، وربما كان الحوار نفسه مظهرا آخر من مظاهر النزعة الموضوعية .

وبعد أن يكشف البحث عن الصراع بين هذين الاتجاهين يخرج بنتيجة : ان التحول فى مستوى حضور الراوى بمظهريه الذاتى والموضوعى ، مماثل للتحولات الأخرى التى استنتجت من التحاليل السابقة ، أى أنه كان محجوزا غامض الاتجاه إذ لم ينته إلى اتخاذ شكل قار يساعدنا على تحديد مظهر ثابت لحضور الراوى فى ال «حديث» . وقد كان من نتائج ذلك أن ظل متأرجحا بين النزعة الذاتية والنزعة الموضوعية ، بين المظهر القصصى والمظهر التاريخى .

ومن هذه التحوّلات المستنتجة ـ إثر تحليل مختلف مستويات طرق إبلاغ ال «**حديث**» ـ نصل فى آخر الأمر ، إلى استنتاج تحول مظهره الأدبى بصورة عامة (من المحافظة إلى التحرر ، ومن الجمود إلى الحركة ، ومن الطريقة الشفاهية إلى الطريقة المكتوبة ، من الشكل التقليدى إلى الشكل القصصى) . وهكذا لم يعبّر ال «حديث» بكل الوسائل المستعملة فى تأليفه عن شكل أدبى واضح الحدود رغم تجسيمه لتصدع مظاهر من الأدب التقليدى . ويظل ال «حديث» نموذجا من نماذج أدب التحول فى مستوى الأشكال ، وأثرا معبرا عن عملية انتقال محجوز من نوع أدبى إلى آخر قد تظهر نتائجها فى الآثار الأدبية الصادرة بعده .

وبهذه النتيجة العامة ينتهى القسم الأول من البحث ، الذى عالج المظهر الأدبى لل «**حديث**» ، لننتقل إلى القسم الثانى ، الذى يعالج المظهر الاجتماعى والتاريخى له . فالباحث ـ كما أشرنا ـ يعد العمل الأدبى «إبلاغ لبلاغ» . وما يتعلق بمضمون البلاغ فى ال «**حديث**» لا ينفصل فى الواقع عن مظهر الإبلاغ فيه ، فالمظهران متكاملان متداخلان ، بل هما صورتان لشئ واحد . والكثير من وسائل الإبلاغ تعكس بدورها مدلولات (بلاغات) مفيدة . لذلك لجأ الباحث فى تحليله لمظهر البلاغ إلى إعادة النظر فى بعض المسائل التى تعرض لها فى القسم الأول ، بالاضافة إلى ما قام به من تحليل لما يتصل بمظهر البلاغ مباشرة ، وخاصة المظهر الاجتماعى والتاريخى لل «**حديث**» .

ومن ثم ، شرعت الدراسة فى تحليل مظهر البلاغ (موضوع الأثر) وتحديد مستوياته ، وذلك من خلال تجميع الصورة التى رسمها المؤلف ومقارنات بين أوضاع ثلاثة :

**أ ـ عصر الباشا ومخلفاته فى مجتمع الراوى**
**ب ـ عصر الراوى وموقفه منه ومن عصر الباشا**
**ج ـ المدينة الغربية والسبب «الصحيح» فى فساد مجتمع الراوى .**

واعتمادا على إعادة بناء صورة عصر الباشا يصل الباحث إلى استنتاج خاصية من خصائص البلاغ فى ال «حديث» ، تتمثل فى مظهرين متداخلين : أحدهما تاريخى موضوعى والثانى قصصى ذاتى . وينحصر المظهر التاريخى فى عرض معطيات تاريخية تتصل فى صورة الباشا بطبيعة السلطة السياسية فى عهد محمد على . ويتمثل المظهر القصصى الذاتى فى الطريقة التى تقدم بها هذه المعطيات التاريخية ، التى غالبا ما تعكس موقف المقدم والعارض لها . وفى صورة عصر الباشا يبرز هذا المظهر الذاتى فى تركيز الراوى على الجانب السياسى من ذلك العصر واستغلال كمنطلق لإثارة بعض مظاهره خلال كامل الـ «**حديث**» وهذا ما دعى إلى الانتقال بالتحليل للبحث عن طبيعة علاقة الراوى بالباشا وتطورها . حيث لاحظ أن هناك تحوّلا مغلق المراحل برز فى ظهور التقارب والاتحاد بين الشخصين فى المرحلة الأولى ، وفى انتقاله إلى حالة انقطاع مفاجىء مؤقت فى مرحلة ثانية ، ثم فى رجوع العلاقة أخيرا إلى حالتها الأولى . وانطلاقا من هذا التحول المغلق ، يمكن استنتاج احدى خصائص شخصية الراوى متمثلة فى معاناته لاضطراب داخلى عميق ، بين عامل الحفاظ على علاقة التقارب بينه وبين الباشا الذى يرمز إلى الطبقة الحاكمة فى العهد القديم بصورة عامة ، وعامل الارتباط بالمحامى أحد المعبرين عن النزعة الوطنية فى الـ «**حديث**» وقد يماثل هذا الاضطراب بدوره مع التغير المرتبك وغير القار لعلاقة محمد المويلحى بالسلطة الخديوية والسلطة العثمانية . فهو قد عاش مع والده فترات تقلب عديدة جعلته مترددا بين الدخول فى الحكومة والاندماج فيها ، والمشاركة فى الثورة الوطنية أو الانعزال عن كل نشاط عملى للانغماس فى نشاط فكرى . إلا أن هذا التردد يتبدد نسبيا عندما نلاحظ أن المشاركة فى الثورة انتهت إلى حالة سلبية ، إذ بفشلها تمت العودة من جديد إلى محاولات الاندماج فى المناصب الحكومية أو الاعتزال عنها . فتأكد بذلك ـ للباحث ـ أن الواقع الطبقى للراوى ، والذى استنتجت الدراسة تماثله مع الواقع الطبقى للمؤلف ، تغلب على الانتفاضات الآنية وعلى المحاولات الرامية إلى إحداث قطيعة ثورية بينه وبين الطبقة الحاكمة ومنعه من مواصلة تحقيقها .

**أما الصورة التى يعكس بها «الحديث» حالة المجتمع المصرى فى عهد عيسى بن هشام فإنها تمتد خلال كامل الرحلة الأولى ، ثم تكتمل فى بعض فصول الرحلة الثانية . حيث تمت المقارنة بين بعض مظاهر التمدن الغربى ومظاهر الحياة الشرقية عامة والمصرية خاصة ، وحيث جرى عرض العديد من المشاهد الاجتماعية المحلية فى معرض باريس . ويبدأ فحص معالم هذه الصورة بتحديد الظروف الزمنية والمكانية الموافقة لها . حيث يتبين من تطور الزمن الطبيعى فى «الحديث» أنه لم يقع التركيز على فترة محددة يمكن ضبط الاطار الزمنى والتاريخى لها . والفترة التاريخية المطابقة للصورة التى يقدمها الراوى عن عصره تنحصر فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، وفى فترة خضوع البلاد المصرية للاحتلال الانجليزى بصفة أدق . وباستعراض الأماكن التى وقع الانطلاق منها لابراز عروض اجتماعية من العهد الجديد منحصرة فى المدن ولم تتجاوزها إلى المناطق الريفية والقروية . ومن ثم تتجه الدراسة إلى تحديد جوانب مجتمع عصر الراوى انطلاقا من الظروف الزمنية والمكانية التى حصر نفسه فيها . وتصنف هذه الجوانب إلى أربعة جوانب كبرى : الجانب السياسى ، والاقتصادى ، والاجتماعى ، والثقافى .**

وبتحليل الجانب السياسى ، وما تضمنه من صورة التركيب الطبقى للمجتمع المصرى فى عصر الراوى والتحولات التى تحدث فيها ، تبين أن وضع الانتقال المحجوز الذى تردى فيه هذا المجتمع ، على اختلاف طبقاته ، كانت نتيجة لعاملين أساسيين متكاملين :

**ا ـ عامل خارجى :**

تمثل فى غزو العالم الغربى ، بحضارته المتفوقة ونمطه الاقتصادى ، للمجتمع المصرى ، وانتهى بفرض سيطرة عسكرية وسياسية أخضعته لمشيئة الحكومة البريطانية فى أواخر القرن التاسع عشر .

**ب ـ وعامل داخلى :**

تمثل فى تعلق فئات اجتماعية محلية بالحضارة الغربية فاندفعت عناصرها إلى تمجيد هذه الحضارة ، وتحمسوا لمظاهرها المادية والمعنوية ، مما ساعد على تهيئة جو نفسى واجتماعى ملائم لتركيز هيمنة السلطات الأجنبية على البلاد ، كما تمثل فى خدمة بعض الطبقات المحلية ، وخاصة الحاكمة منها ، لركاب هذه السلطات ضمانا لمصالحها الخاصة .

**أما الجانب الاقتصادى** فهو يستفيد من معالم الصورة السياسية السابقة ليمضى فى تجميع القطاعات الفلاحية والصناعية والتجارية . وخاصة بعد انحلال نظام الاقطاع من جهة ، وتلاشى طبقته من جهة أخرى ، وتصاعد طبقة من نوع جديد وقفت السلطات الأجنبية الدخيلة حائلة دون تطورها . وقد نتج عن هذا التحول السياسى تحول اقتصادى واجتماعى عميق قلب أسلم القيم التى يقوم عليها المجتمع المصرى . وجملة ظواهر الجانب الاقتصادى

من ذلك المجتمع المصوّر ، ومنتوجاتها السلوكية فى التعامل من تبعية وغش ورشوة ، تشترك فى التعبير عن اتجاه هذا المجتمع نحو تبنى نمط اقتصادى رأسمالى قائم على المبادرة الفردية الحرّة ، تجسّم خاصة فى تسابق الفئات لجمع الأرباح ولجوئها لطرق شتى كى تنمى ثروتها ، لكن دون أن تقدر على تحقيق ذلك عن طريق امتلاك وسائل إنتاج متطورة الاستعمال فى المجتمعات الرأسمالية الغربية . لذلك عبر هذا الاتجاه بدوره عن تردى المجتمع المصرى فى وضع تحول محجوز فى المستوى الاقتصادى أيضا . إذ ارتبط بالنظام الرأسمالى واندفع فى طريقه دون أن يقدر فعلا على أن يكون رأسماليا ، كما أن الأثرياء من المستثمرين وجدوا أنفسهم فى طريق التحول الرأسمالى دون أن تكون لهم القدرة على التحول إلى رأسماليين فعلا .

**ولم يكن الجانب الاجتماعى** أقل تصويرا لمظاهر التحول فى المجتمع المصرى الجديد من الجانب السابق ، إذ يرتبط أحدهما بالآخر أشد الارتباط . وترصد الدراسة مظاهر التحول الاجتماعى ، كما بدت فى الصورة التى قدمها راوى ال «حديث» وقد شملت هذه المظاهر مجالات مختلفة من الحياة اليومية ، وتتمثل فى تحولات تبدأ من التحول اللغوى ، والتحول فى الأنماط الغذائية وأساليبها ، لتمتد إلى التحول فى الملابس ووسائل النقل ، وفى البناء المعمارى ، ثم تتأكد فى مظاهر السلوك والتناقض بين المظهر الخارجى والحقيقة الداخلية ، وما يستتبعه ذلك من تدهور للقيم الأخلاقية والدينية «الأصيلة» ، وما استحدث من وسائل التسلية ، واختلال علاقات الزواج والموقف من المرأة ، ناهيك عن ظاهرة التعلق بالسياح .

أما الجانب الثقافى فتلاحظ الدراسة ان «حديث» يورد إشارات عديدة إلى وجود نشاط فكرى وثقافى ، لكنها متفرقة وغير مبوبة . وبإعادة تجميعها وبنائها تصنفها إلى أقسام ستة كبرى : التعليم ، والأدب ، والصحافة والنشر ، والمسرح ، والآثار والمتاحف ، والرقص والغناء ، وباستعراض أحوال هذه الأقسام تبين للدراسة أن الجانب الثقافى يتحد مع الجوانب الاقتصادية والاجتماعية فى التعبير عن تدهور القيم الأصيلة للمجتمع المصرى الجديد . وفى إثبات حالة الانتقال المحجوز التى تردى فيها نتيجة تحالف إرادى أو لا إرادى بين قوة خارجية تمثلت فى الهيمنة الغربية ، وقوة محليّة نابعة من شعور بعض الفئات بتخلفها الحضارى فتعلق أفرادها بمظاهر الحضارة الغربية وقلدوها دون أن يكونوا قادرين على أن يصبحوا غربيين .

على أن راوى ال «حديث» لم يقف عند حد النقل والتصوير ، ولكنه تجاوز ذلك إلى التدخل بالعوة إلى التشبث بالقيم الأصيلة التى تدهورت فى خضم التحول المحجوز .

ومن ثم تنتقل الدراسة فى الفصل الثالث من القسم الثانى لبحث «**الحركة المضادة لتدهور القيم الأصيلة داخل المجتمع المصرى الجديد**» . وبملاحظة تعليقات الراوى المختلفة ومناقشاته مع بعض الأشخاص يتضح أن موقفه من التحولات الطارئة على المجتمع المصرى الجديد تجسم فى طريقتين متكاملتين ، إحداهما عملية والأخرى نظرية . وتتمثل الطريقة العملية فى قيامه بردود فعل محسوسة . وتتمثل الطريقة النظرية فى الآراء التى يبدو مدافعا وملتزما بها . ومن ثم تأخذ الدراسة فى فحص المظهر العملى لحركته المضادة ، حيث لوحظ أنها تأخذ شكل سلسلة طويلة من حركات (خروج ـ دخول ـ خروج ـ عزلة ـ خروج جديد ...) قام الباحث بوضع جدول لها مبرزا نوع كل منها والظروف التى جدت فيها . وتستنتج الدراسة من فحص هذا المظهر العملى ، وما تتالى فيه من حركات وتداخل علاقات بين الراوى والباشا فى محاولة تجريبية لفهم الذات وفهم الدخيل ، هذه النتائج التى حرص الراوى فى ال «حديث» على أن يؤكد بها جدوى الحركة المضادة التى قام بها :

**أ ـ إعادة النظر فى الذات المحلية**

**ـ تحديد نوع العلاقة التى ينبغى أن تربط الذات المحلية بالذات الأجنبية أو الغير .**

والمظهر الفكرى لهذه الحركة المضادة شديد الاتصال بالحركة التجريبية يكمل أحدهما الآخر فى كل مراحل ال «حديث» فالحركة التجريبية تتوقف من حين لآخر بسبب إثارة مسألة استوحى موضوعها من الظرف المكانى الذى يوجد فيه الراوى وبعض مرافقيه ، فينطلق أحد الأشخاص المتفقين معه ذهنيا ، فى تحليل نظرى يجمد الحركة ويتأمل فيها . وتقوم الدراسة بحصر هذه المواقف ، وبعد تحليل لآفاق بحث الراوى عن حل . وطابعه المتدهور فى مجتمع متدهور ، تستنتج من خلال ما عبر عنه الراوى أو المتفقون معه ذهنيا من حركة مضادة سواء فى المستوى العملى أو الفكرى أنها حصيلة اتجاهين أساسيين :

**أ ـ اتجاه عربى إسلامى**

**ب ـ واتجاه وطنى مصرى .**

كما تجلى موقف الراوى ، بالإضافة إلى ذلك ، من خلال الذهنية الطبقية التى نظر من خلالها إلى الواقع الجديد وعمل على وصفه . وقد قاد هذا إلى معاوده معالجة علاقة عيسى بن هشام بمحمد المويلحى ، نتيجة لملاحظة التماثل بين الذهنية الطبقية للراوى والواقع الطبقى للمؤلف . وأظهر ذلك أنهما تماثلا كذلك فى محاولة اجتناب الاصطدام المباشر والعنيف بكلا الطبقتين : الطبقة الحاكمة القديمة والبقة الحاكمة الجديدة . وكما فشل الراوى فى تجسيم القيم الأصيلة التى يدعو إلى إحلالها محل القيم الجديدة المتدهورة فى المجتمع المصرى ، فشل المؤلف فى إثبات شكل أدبى قارّ لل «حديث» . وهذا يقيم الدليل ـ فى رأى الباحث ـ على أنهما يتأثلان فى العجز عن تجاوز الظروف الاقتصادية والاجتماعية التى وُجدا فيها ، وحتى إن تمكنا من تجاوزها فكريا فقد خضعا لها عمليا .

**والواقع أن استنتاجات الباحث ، المماثلة لهذا النوع الأخير ، تمثل ـ فى تقديرى ـ الخلل المنهجى الرئيسى الذى أصاب الدراسة . والمنهج هو ما يهمنا هنا ، لذا لم نقف عند هنات هنا أو هناك فى فهم بعض الظواهر الجزئية وتحليلها . وإذا كنتُ قد التزمت فى هذا العرض ـ جهد الطاقة ـ كلمات الباحث نفسها ، فقد كان ذلك ، بالإضافة إلى تحرى الأمانة ، بقصد الكشف عن حركة الباحث المنهجية ومصطلحه ، خصوصا أن الباحث قد بذل جهدا دؤوبا وعملا مستقصيا دقيقا ، تفيض الكثير من جوانبه بمناطق لامعة ذكية كاشفة ، لاشك فى أصالتها وجدتها ، كما أنه يملك طموحا مشروعا وامتلاء بالرسالة . إلا أن هذا الخلل المنهجى الرئيسى الذى شاب الدراسة هو هذه «العلّية الآلية» . ولكن لنؤجل تناول هذه المسألة ـ الآن نمضى مع نتائج الدراسة إذ أنها ستكشف عن جوانب هذه المسألة على نحو أكثر سطوعا .**

لقد لجأ الباحث إلى خاتمة تأليفية بين النتائج التى انتهى إليها إثر تحليل المظهر الأدبى لل «حديث» ومظهره الاجتماعى والتاريخى ، تلافيا للفصل الذى تم خلال الدراسة بين المظهرين ، وما قد ينتج عن هذا الفصل من تفكك فى أجزاء البحث ومراحله . ولن نكرر النتائج التى وردت أثناء العرض ، وإنما سنقف عند نتيجة تأليفية يبسطها الباحث هنا :

إن التحوّل المحجوز لل «حديث» ، من الشكل الأدبى التقليدى إلى شكل البناء القصصى ، عكس الظروف التى تم فيها التحوّل . إذ أن استعمال الشكل القصصى لم يكن استعمالا منطقيا أملاه التطور الطبيعى للواقع المحلى لأنه من الأشكال الأدبية التى ظهرت بظهور المجتمعات الرأسمالية وتوسع الطبقة البورجوازية فيها . كما لم يكن استعمالا اختياريا من جانب المويلحى ، إذ أن ارتباط مصر بالنمط الرأسمالى الغربى كان ارتباطا مفروضا ، بعيدا عن كونه نتيجة لتطور طبيعى داخلى عاشه المجتمع الجديد . لذلك لا يمكن أن نعتبر ـ والحديث لازال للباحث ـ أن المويلحى أبدع شكلا أدبيا جديدا أو طور فن المقامة بكتابة ال «حديث» ، بقدر ما عكس بهذا الأثر نوع التحولات المفروضة على المجتمع المصرى فى أواخر القرن التاسع عشر ، وبقدر ما عبر عن التحول المحجوز للطبقة التى ينتمى إليها ، والتى أوحت له بالشكل الأدبى لأثره ، والتى تمثل كاتبه الحقيقى .

٥ عبد الحميد حواس

والباحث يعتقد أن استنتاجاته هذه تثبت نتيجه انتهى إليها بعض الباحثين المتبنين لاتجاه النقد الاجتماعي (**يشير إلى جولدمان فى كتابه: نحو سسيولوجيا للرواية**)، ومؤداها أن التغيرات الكيفية داخل أثر، أو أسلوب، أو نوع أدبى أو فنى، ناجمة دوما، حتى إن جرت تغيرات فنية مهمة، عن محتوى جديد ينتهى بخلق وسائل التعبير الخاصة به. كما يعتقد أنه يلتقى مع باحثين آخرين (**يشير إلى ميشيل زرافا فى كتابه: الرواية والمجتمع**) فى تحليلهم للأعمال الروائية وبحثهم عن أصول أبنيتها الأدبية. فعندهم أن «**المؤلف الأول**» لهذه الأبنية، فى أبرز مظاهرها الجمالية هو: المركب التاريخي والاجتماعي والنفسى والذهنى الذى يمثل الكاتب أحد شهوده. فالكاتب لا يؤسس شكلا بل يكشفه.

**غير أنّا ـ مهما اعتقدنا فى صحة آراء من يشير إليهما ـ لا نرى أن استنتاجاته هذه تتوافق معهما. على الأقل، فى الحدود التى وقف عندها البحث فهو قد ابتسر مستويات العلاقات، ولم يكمل عملية التحليل إلى مراحلها التى تفضى إلى النتيجة التى يعلنها. ويكاد يرتد إلى النظرية ـ التى رفضها واسماها تقليدية ـ وهى النظرية التى ترى أن الأثر الأدبى مرآة صادقة للعصر. فنراه يتحدث عن الجذور الاجتماعية والتاريخية عاقدا تماثلا مباشرا (انعكاسا آليا) بينها وبين الأثر الأدبى. وبهذا يكاد يتحول القسم الثانى من الدراسة وهو الخاص بجانب «البلاغ» إلى توثيق تاريخى اجتماعى، وبحث فى الظرف التاريخى الاجتماعى الذى عاصره ال «حديث»، ومؤلفه، ومدى صدق المؤلف فى نقل صورة ذلك العصر. ومن هنا كانت «العلّية الآلية» تظهر فى غير قليل من التفسيرات والاستنتاجات، على النحو الذى أشرنا إليه قبل قليل، حيث عقد تماثلا بين فشل راوى ال «حديث» فى تجسيم القيم الأصيلة وبين فشل مؤلفه فى صياغة شكل أدبى محدد له.**

أما قضية الباحث الكبرى وهى أن ال «حديث» يعبّر عن شكل أدبى متحول، نتيجة لظهوره فى فترة تاريخية كان التحول فى جميع المستويات الاجتماعية من أبرز مظاهرها، فإنها نتيجة تتضمن تعميما، يعود بنا إلى التعميمات التى رفضها الباحث نفسه، والتى يمكن أن تنطبق على كل المؤلفات العربية التى ظهرت فى نفس الفترة. ويفقد هذا التعميم دلالته إذا عرفنا أن محمد حسين فى دراسته لبنية المجتمع المصرى الاقتصادية الاجتماعية، والتى نشر بها مبدأ «التحوّل المحجوز» فى تفسير تركيب ومسار هذه البنية، يمدّ آثار هذا المبدأ إلى أيامنا. **فهل يعنى ذلك أن كل آثار الأدب المصرى المعاصرة تخضع لنفس التوصيف والتعليل؟ وإذا كان الأمر كذلك لما تفسير التغيرات والتطورات التى جرت على أشكال الإبداع الأدبى عامة وعند كل مؤلف خاصة؟**

**غير أن الأمر ـ فى تقديرى ـ أن رشيد ثابت لم يمض بمنهجيته إلى نهايتها العلمية المنضبطة، وتوقف فى منتصف الطريق عند فهم علّى آلى للعلاقة بين شكل الأثر والبنية الاجتماعية. وخضعت دراسته لنفس المبدأ الذى استعمله: مبدأ «التحوّل المحجوز».**

والمنهج ـ الذى اعتمده ـ يقول بأن الشكل الأدبى ليس إبداعا فرديا، بل هو اجتماعى المنشأ، وأن هذا الشكل يعبر عن طبيعة المضمون الاجتماعى الذى ينتمى إليه صاحبه. أو كما يقول جولدمان «**الطابع الاجتماعى للأثر يتمثل فى أن الفرد ليس فى إمكانه أن يؤسس، على انفراد، بناء ذهنيا منسجما يوافق ما يسمى ب «رؤية العالم» فبناء من هذا النمط لابد أن يكون من إنجاز فئة، يمكن للفرد أن يدفعه إلى درجة مرتفعة من الانسجام وينقله إلى مستوى الخلق الخيالى والتفكير التصورى**». غير أن نفس المنهج يقول بأن الأثر الأدبى ليس عملا اتفاقيا بسيطا، وإنما هو عمل مركب، تتشابك علاقاته وتتراتب فى تراكيب وأبنية ذات مستويات متتعددة إلى أن تصل إلى البنية التحتية للتركيب الاجتماعى. ومفصل هذه الطبيعة الاجتماعية للأثر الأدبى هو الكشف عن العلاقة بين بنية هذا الأثر والآثار الأخرى، ثم بينها وبين البنى الفكرية لدى الجماعة المرجعية التى ينتمى إليها صاحب الأثر. وحتى هذه البنية الفكرية فإنها تتضمن رؤيتين مترابطتين. تعبر الأولى عن موقف الفئة الاجتماعية التى ينتمى إليها المؤلف من الواقع الذى يعيشه (الوعى الامبيريقى)، وتعبر الأخرى عن تصور تلك الفئة للواقع الذى تطمح إلى وجوده نحو نظام أكثر اتساعا وأكثر إنسانية.

**ولعل فى هذا كله ما يوضح إدراك هذا المنهج لدى تعقد الظواهر وتراكبها، وهو ما جعله المنهج يلقى على نفسه هذه المهام، ليتجاوز مبدأ «العلّية الآلية»، منطلقا نحو آفاق أرحب، ولكنها أكثر علمية وضبطا فى نفس الوقت، للكشف عن هذه العلاقة العميقة الخصبة المؤارة بين تراكيب الإبداع الفنى، والثقافى عامة، والتركيب الاجتماعى.**






تفخـــر

# دارُ النّسْرِ المُحَلّق للطّباعة والنّشر

بأن تقدّم لقرّاء العربيّة مجموعة جديدة من

# مؤلّفات الدّكتور داهش الأدبيّة

## مؤلفات الدكتور داهش المطبوعة

١ - ضجعةُ الموت
٢ - ضجعةُ الموت شعرًا لطلعت عبد العال
٣ - كلمات الدكتور داهش
٤ - نشيدُ الأنشاد
٥ - نشيدُ الأنشاد
بالإفرنسية ترجمة ماري حداد
٦ - الإلهاتُ الستّ (طبعة ثانية)
٧ - الإلهاتُ الستّ
بالإفرنسية ترجمة الدكتور جورج خبصا
٨ - عشتروت وأدونيس
٩ - عشتروت وأدونيس
بالإفرنسية ترجمة ماري حداد
١٠ - جحيم الدكتور داهش
١١ - بروقٌ ورعود
١٢ - مذكّراتُ دينار
١٣ - مذكّرات دينار
بالإفرنسية ترجمة ماري حداد
١٤ - نشيدُ الحبّ
١٥ - مختارات من كتب الدكتور داهش
١٦ - عواطف وعواصف
١٧ - نبالٌ ونِصال
١٨ - خيال مجنّح أو حياة الأطيار في القفر
١٩ - قصص غريبة وأساطير عجيبة (في ثلاثة أجزاء)
٢٠ - يدي المزلزلة
٢١ - أوهامٌ سرابيّة وتخيّلاتٌ ترابيّة
٢٢ - نهرُ الدّموع
٢٣ - مذكّرات يسوع النّاصري
٢٤ - أسرارُ الآلهة (في جزءين)
٢٥ - أناشيد حزينة
٢٦ - قيثارةُ الأحزان أو روحٌ تنوح
٢٧ - الرّسائل المتبادلة بين الدكتور داهش والدكتور محمد حسين هيكل باشا
٢٨ - قيثارة الآلهة (في جزءين)

حدائقُ الآلهة تُوشّيها الورودُ الفردوسيّة
في عشرة أجزاء

١ - ذكرياتُ الماضي
٢ - أفراحٌ وأتراح
٣ - أناشيدُ عاشق
٤ - التائهُ في بيداء الحياة
٥ - نهرُ الملذّات
٦ - تراب وسراب
٧ - روحٌ تغنّي
٨ - قصائد مجنّحة
٩ - قيثارةُ الحبّ
١٠ - أناشيدُ عابد

فراديس الإلهات يرصّعها اللينوفار المقدّس
في عشرة أجزاء

١ - عاشقُ الغيد الصّيد
٢ - آمالنا أوهام
٣ - ينبوع السّعادة
٤ - أغاريد شاعر
٥ - أناشيد البحيرات
٦ - جبل المسرّات
٧ - غاب البنفسج
٨ - البلبل الشادي
٩ - أناشيد الربيع
١٠ - أغاني كيوبيد

## مؤلفات الدكتور داهش المعدّة للطبع

١ - بروقٌ ورعود شعرًا لحليم دمّوس
٢ - أوهام سرابيّة شعرًا لحليم دمّوس
٣ - أناشيد وتأمّلات صوفيّة
٤ - أناشيد وتأمّلات صوفيّة شعرًا لحليم دمّوس
٥ - عشتروت وأدونيس شعرًا لصلاح الأسير
٦ - روح تنوح شعرًا لحليم دمّوس
٧ - النّعيم (ثلاثة أجزاء)
٨ - النّعيم شعرًا لحليم دمّوس
٩ - الجحيم (الجزءان الثاني والثالث)
١٠ - الجحيم شعرًا لحليم دمّوس
١١ - الجحيم شعرًا للشيخ عبد الله العلايلي
١٢ - نزوات قلب
١٣ - نزوات قلب شعرًا لحليم دمّوس
١٤ - ضجعةُ الموت شعرًا لحليم دمّوس
١٥ - مذكّرات دينار شعرًا لحليم دمّوس
١٦ - الإلهات الستّ شعرًا لحليم دمّوس
١٧ - عواطف وعواصف شعرًا لحليم دمّوس
١٨ - نبال ونصال شعرًا لحليم دمّوس
١٩ - إنجيلُ الحبّ
٢٠ - القلب المحطّم
٢١ - جحيمُ الذكريات
٢٢ - ناقوسُ الأحزان
٢٣ - الدّهاليز
٢٤ - عرسُ الأفراس
٢٥ - وحيُ الغاب
٢٦ - كتابُ الهادي الإلهي
٢٧ - الفرق بين الكثلكة والداهشيّة
٢٨ - أسرار الموت
٢٩ - أسراري
٣٠ - مذكّرات عتّال
٣١ - برق في الأغلال أو يوميات سجين [illegible]
٣٢ - سموّ وحي التجسّد والتجريد والنفي والتشريد
٣٣ - ظلمات مدلهمّة
٣٤ - نزوات المطرود القذر عبد الرحيم [illegible] الحلبي
٣٥ - كيف طردتُ الخائن النذل عبد الرحيم الغير الشريف
٣٦ - كشف أحابيلات وفضح ترجيلات الشعوذ [illegible] سالمون
٣٧ - هتك ترجيل وأحابيل المشعوذ الحادي نور الزين الجادي
٣٨ - كشف خزعبلات الدجال طهرا المحتال
٣٩ - أسرار التنويم المغناطيسي
٤٠ - فضح المشعوذين باسم التنويم المغناطيسي وهتك ترجيلهم

الرّحلات الداهشيّة حول الكرة الأرضيّة
في عشرين جزءًا

المؤلفات المطبوعة عن الدكتور داهش والداهشيّة

ستّة وخمسون كتابًا

دارُ النّسر المحلّق للطباعة والنّشر، بيروت لبنان، ص.ب ٤٦٢٩، تلفون ٤٠٠٧١٧

جميع هذه المؤلفات تجدونها بمعرض القاهرة الدولي الثالث عشر للكتاب ١٩٨١
من ٢٩ يناير حتى ٩ فبراير - بجناح دار النسر المحلق - سراي رقم ٧

# الألسنية والنقد الأدبى

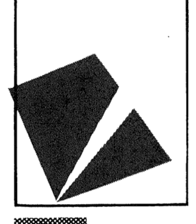
## فى النظرية والممارسة



تأليف : د . موريس أبو ناضر

عرض : شكرى ماضى

فى فترات الانحسار العام تستفحل الازمة النقدية والثقافية . وكالعادة فى مثل هذه الأحوال يحاول بعض المثقفين التقليديين استغلال ما تفرزه المراحل الانتقالية من ركود ظاهرى . فيمدون أعناقهم بقوة فى محاولة لترديد وتحوير مقولات وأفكار استهلكت منذ أمد بفعل حركة الواقع الموضوعى التى لا تعود إلى الوراء .



ونلمس ذلك على صعيد النقد الأدبى فى الوطن العربى هذه الأيام فى المحاولة القديمة الجديدة لرفع شعار الفن للفن . وحقن عروقه ببعض الدماء لكيلا تجف تماماً . ومن المفيد أن نذكر أن هذا الشعار كان قد نقل إلينا خطأً قبل عدة عقود ، حيث كان عند أصحابه الغربيين أصلاً بمثابة صرخة احتجاج ، إلى تحول الفن إلى سلعة فى العالم الرأسمالى . لكن بعض نقادنا تلقفوه وجعلوه مضاداً لفكرة الالتزام أو الفن للمجتمع .



وفى هذه الأيام يتم رفع ذلك الشعار من جديد برداء مزركش خادع . وتحت أسماء جديدة هذه المرة ، مثل البنائية أو البنيوية أو الألسنية وهى تسميات متعددة لمسمى واحد . وتنهض الدعوات الجديدة ـ كما هى العادة ـ متشحة بالحرص على أدبية الأدب وفنية الفن ، وبادعاء مزيف للعلمية والدقة ، ومزين بالإحصاءات والجداول والأسهم المتعاكسة والمتوازية ! ثم بخدع روجت كثيراً ضد المناهج التى تربط الأدب والظاهرة الثقافية بعامة بحركة الواقع الموضوعى .

ويبدو أن هناك حماسة للبنيوية والألسنية ، إذ ظهر مؤخراً عدد من الكتب النظرية والتطبيقية والمترجمة لهذا المنهج الجديد فى أقطار الوطن العربى كما ، خصصت بعض المجلات أعداداً خاصة لشرح قضاياه ومداخله وما إلى ذلك ..

ولعل من المفيد أن نعرض هنا لكتاب الدكتور موريس أبو ناضر ـ وهو ناقد متخصص على ما يبدو ـ «الألسنية والنقد الأدبى » فى النظرية والممارسة » لأنه يتيح للمرء ـ كما يوحى عنوانه ـ أن يتعرف على المرتكزات النظرية والتطبيقية معاً ...

سيتم عرض فصول الكتاب بالتتابع كما جاءت به . وسأقف عند أهم النقاط النظرية والتطبيقية ، موضحاً ومعلقاً قدر الإمكان . وسألحق ذلك بكلمة موجزة تناقش أهم القضايا التى يطرحها هذا المنهج على الصعيد الأدبى والنقدى والفكرى كذلك .



تمتد صفحات الكتاب الى ( ١٦١ ) صفحة من القطع المتوسط ، ويتألف من مقدمة وخاتمة بينهما سبعة فصول هي :

**الفصل الأول** : ألف ليلة وليلة والناس الوظائف .

**الفصل الثاني** : ألف ليلة وليلة والنحو الوظائفي .

**الفصل الثالث** : طواحين بيروت والأشخاص العوامل .

**الفصل الرابع** : الأنهار والسرد القصصي .

**الفصل الخامس**: بقايا صور والرؤيا القصصية .

**الفصل السادس**: موسم الهجرة الى الشمال والوصف القصصي .

**الفصل السابع** : الشحاذ وعالم المعنى .

في مقدمة الكتاب ، وحتى يوفر الكاتب لمنهجه سمات الجدة ، يهاجم بعنف المناهج التي تعنى بدراسة إطار الأدب ومحيطه وأسبابه الخارجية ، ويتهمها الكاتب بأنها تقع في شرك الشرح التعليلي ! في سعيها الى تفسير النصوص الأدبية في ضوء سياقها الاجتماعي ، لأنها لا تصف الأثر الأدبي بالذات حين تلح على وصف العوامل الخارجية ! ثم يضيف بأن ردات فعل عدة حدثت ضد هذه المناهج البالية ، تجلت في التحريض على دراسة الأدب من الداخل ، أهمها المنهج الألسني أو علم اللغة العام ، وهو الذي يدعو الى البحث عن خصائص الاثر الأدبي ، أي البنى الحكائية والأسلوبية والإيقاعية ، لأن الألسنية تعنى بوصف اللغة على كل المستويات (صوتية ، تركيبية ، دلالية ) . **فالالسنية ـ بعبارة أخرى ـ هي الدراسة العلمية للغة في تمظهرها الحسي في الكلام ، أما الكلام الأدبي فهو مجموعة من الجمل لها وحداتها المميزة ولها قواعدها ونحوها، ودلالتها . والألسنيون يتعاملون مع النص الأدبي كما يتعاملون مع الجملة ، فالجملة كما هو متفق عليه ألسنياً قابلة للوصف على عدة مستويات (صوتية ،تركيبية،دلالية ) ومن هذه التعريفات يلمس القارىء تخلياً عما يميز الأدب عن غيره ، لأن أي أثر لغوي غير أدبي هو مجموعة من الجمل القابلة للدراسة . ثم إن تعريف الأدب بأنه جسد لغوي (ص ٨) وبأن قوامه اللغة أو مجموعة من الجمل ، هو تعريف مبتسر ، فضلا عن أنه يثير الكثير من المشكلات التي يحتاج المرء لمناقشتها الى صفحات كثيرة. ويكفي أن نشير هنا إلى أن كون اللغة مادة الأدب لا يعني بحال أن الأدب هو اللغة ، فالحجر مادة التمثال ، لكن التمثال ليس مجرد حجر ، ومن العبث أن نعرف التمثال بأنه جسد حجري .**

بيد أن الكاتب يمضي ليشرح مرتكزاً آخر فيقول إن نظرية المستويات التي تأخذ بها الألسنية على صعيد الجملة تتمظهر على صعيد النص من خلال عدة مستويات تترابط معاً هي مستوى الوظائف ـ مستوى الأعمال ـ مستوى السرد ـ مستوى المعنى . والألسنيون يجزئون النص الى نوعين من الوحدات : وحدات أساسية هي أعمال أشخاص القصة ، ووحدات ثانوية أي أوضاع الأشخاص وأجواؤهم .... والوحدات الأساسية هي الوظائف ، لكنها تعبر عن أعمال الأشخاص لا عن دوافعهم واستعداداتهم البيئية . والوظائف ـ ألسنياً ـ التي تشكل المفاصل الأساسية في القصة ، وهي دائماً ثابتة بالرغم من تعدد هويات الأشخاص الذين يقومون بها ، فلو قام أمير بخطف امرأة ، وتاجر بخطف فتاة ، أو شرير بخطف طفل ، فان الاعمال التي قام بها هؤلاء تعبر من وجهة نظر ألسنية عن وظيفة واحدة هي «الخطف» . أما الوظيفة الثانوية فهي التي تملأ الحيز السردي بين وظيفتين أساسيتين . والكاتب يؤكد أنه سيقف فقط عند الوظائف الأساسية في النصوص . وبعد تحديد الوظائف الأساسية في القصة ، يتم الانتقال الى خطوة أخرى يسميها الكاتب «الاجراءات التركيبية» ، وهي تحويل النص الى حالة منتقاة من كل العناصر الذاتية وذلك باتباع الخطوات التالية :

**( أ ) تخليص النص من فئة الشخص ، ووضع بدلاً منها فئة العوامل : العامل الذات ، العامل الموضوع ، العامل المساعد ، العامل المعاكس .**

**(ب) تخليص النص من جميع الإشارات التي تدل على المكان والزمان .**

**(جـ) تخليص النص من جميع العناصر ذات الصفة التوصيلية (أي تلك التي تسعى إلى تطويل الحادثة ) .**

وعملية التحويل هذه ـ أو التخليص على حد تعبير الكاتب ـ يجب ألا تدهش القارىء ، لأن القصة عند الألسنيين «تشارك الجملة من حيث هي مجموعة من الجمل» (ص ٢١) ـ على حد تعبير رولان بارت ، وأحد رواد النقد البنيوي والألسني .

بل عند قراءة تصنيف الوظائف يقول الكاتب : إذا كانت الوظيفة عملاً يقوم به شخص داخل القصة فان الألسنيين يعتبرون أن الأسئلة التي تطرح حول هوية عامل العمل أو فاعل الوظيفة (أهو إنسان أم حيوان أم شيء) وحول أية وسيلة استخدمت (إقناع ، غش ، عنف) ومن أجل أية غاية (للمساعدة ، للانتقام ، للإساءة) ـ يعتبرون هذه الأسئلة كلها هامشية (ص ٢٨) ... وحتى عند إحصاء الوظائف ، وهي الخطوة التالية ، فإن الألسنيين يعتبرون أن الوضع الأدبي للقصة مثل موضعة الزمان والمكان وهويات الأشخاص وانتماءاتهم الطبقية ، وصفاتهم الخلقية ، كل ذلك لا يشكل وظيفة قائمة بذاتها ، مؤثرة في السياق العام للقصة (٢٩) كما يقول ن بروب ... أما الوضع الأولي لأبطال القصة فتتبعه عادة الوظائف التالية :

( أ ) **الابتعاد** : **الشيخ يترك أهله ، الأمير يذهب للصيد ، يبتعد عن بيته ليجرب حصاناً سحرياً ، الموت قد يكون أحد أسباب الابتعاد .... الخ**

(ب) المنع : ....... (جـ) **القصاص** : .......

(د) **الزواج** : ....... (هـ) **التحري** : .......

( و ) **الإخبار** : ....... ( ز ) **الإساءة** : .......

**وهكذا .... الخ .**

ويقرر الكاتب أخيراً أن هذا المخطط للوظائف «قابل للتطبيق في مجالات عدة ، في القصة كما في المسرحية ، في السينما كما في الرسوم المتحركة ، وحتى في الشعر القصصي» (ص ٤٥) !؟

لكن خطوات التخليص وحذف موضعة الزمان والمكان وعدم الاهتمام بهوية الأشخاص وانتماءاتهم وصفاتهم ألا تشوه الشخصية الفنية ؟ ثم بعد ذلك ما الذي يبقى من القصة الفنية ؟ وأخيراً إذا كان مخطط الوظائف ذاك قابل للتطبيق على كل شيء فما الذي يميز الفن الروائي عن الرسوم المتحركة أو بقية الأعمال الفنية ؟ قد يعد الألسنيون هذه الأسئلة إشكالية ، وربما رأوا أنها لا تتعلق بالأدب والفن ، لأنهم لا يعترفون بالتاريخ ولا بالإرادة الإنسانية ولا بتأثير الزمان والمكان !!

وعلى صعيد التطبيق ستبرز أكثر تناقضات المنهج ، وستذوب النصوص وستلاشى أصحابها ...

فى الفصل الأول «ألف ليلة وليلة والناس والوظائف» يقف الكاتب عند مسألة تاريخية النص فيقع فى تخبطات وتناقضات فاضحة ، ويلجأ ـ ربما بسبب ذلك ـ إلى عبارات تهويمية ، فيقول إن كل قراءة تعمل على نص ما مهددة منذ البداية بتاريخ النص الذى تقرأ . ويضيف بأن رفض تاريخية النص (وبخاصة النص موضوع البحث ، أى ألف ليلة وليلة ) يعنى الدخول فى مجالات كلامية مع صانعى هذا التاريخ (أى مجموعة القراء والنقاد والمترجمين) . أما قبوله فيعنى التواطؤ معهم حول تحديد ماهية قراءة النص وكتابته . وبين هذين الموقفين اللذين يعدهما الكاتب إيست جيين يختار موقفاً ثالثاً فى قراءة ألف ليلة وليلة . وهذا الموقف لا يتخلى عن علاقة النص بعالمه وتاريخه ! ! ولا يفصل النص عن الأفكار السابقة التى حددت هيكليته وحددت ذاته الظاهرة والباطنة ! وإنما يسعى إلى استيحاء هذا التاريخ كلما دعت الحاجة ، ومن ثم تسخيره (الهاءتعود هنا على التاريخ ) بشكل يتماشى مع النهج الذى ارتضيناه لقراءتنا ، وهو جعل القراءة الداخلية للنص . من علم النفس الأدبى إلى علم الاجتماع وتاريخ الفنون والأفكار (ص ١٦) فمع أن الكاتب قد رفض أية علاقة بين النص والواقع الخارجى ، ودعا إلى دراسة النص من الداخل فقط فإننا نراه فى هذا الموقف الثالث على حد تعبيره مضطراً إلى الارتكاز على «خارجيات النص» كما سماها سابقاً ... لكن الأهم من هذا أننا على صعيد التطبيق لا نلمس أى أثر لاستيحاء التاريخ أو تسخيره ، بل لا نحس أن الكاتب يتحدث عن نص الليالى والأغرب من هذا أن الكاتب يقرر بعد ذلك بقليل أنه سيركز على الوظائف الأساسية بغية بيان النظام الذى يتحكم فى عناصر النص مجتمعة . ثم يضيف مناقضاً كلامه السابق ـ وذلك لأن عقلانية النظام غدت بديلاً عن عقلانية الشرح والتفسير [نذكر هنا بأن الشرح هو دراسة علاقات النص ، والتفسير هو ربط النص بواقعه الاجتماعى التاريخى ] التى انقرضت بانقراض البحث عن مسببات الأشياء وعللها (ص ١٧ وما بعدها) !!؟ ثم ينتهى الكاتب بوضع مخطط للوظائف هو النظام الذى يتحكم فى نص الليالى وهو لا يختلف عن مخطط ـ الوظائف الذى أشرنا إليه قبل قليل .

وفى الفصل الثانى «ألف ليلة وليلة والنحو الوظائفى» يعرف المؤلف القصة بأنها مجموعة من الوظائف (ص ٥٧) ، ثم يقوم بتصنيف الوظائف إلى وظائف المنع ، خرق المنع ، الخطف ، استعادة المخطوف ، الإساءة .. الخ ولا شىء غير ذلك .. ثم يتحدث عن مزاوجة الوظائف أو تماثلها ويقول إن عدة وظائف قد تأتلف لتكون وظيفة إيجابية تقابل وظيفة سلبية سابقة هى الإساءة .. ثم يصل إلى نتيجة هى أن التتابع الزمنى للوظائف ليس على نفس الوتيرة

ولكن ماذا يعنى ذلك ؟ ولماذا ؟ وما فائدته لنص الليالى ؟هل زادها فنية أم جعلها رديئة ؟ أم أنه ميزها عن غيرها من الأشكال ؟ كل هذه الأسئلة لا تدور بالطبع فى ذهن الكاتب ولا يستطيع منهجه أن يقترب منها فضلا عن أن يجيب عنها .

أما الحيز الزمانى والمكانى للبطل فيتمثل فى أربع محطات تبعاً لتصنيف الوظائف هى : الذهاب ، الانتقال ، العودة ، الوصول المقنع . وهذه المحطات تبنى بالشكل التالى :

| الذهاب | | الانتقال |
|---|---|---|
| ــــــــ | = | ــــــــ |
| العودة | | الوصول |

وهذا الحيز الزمكانى لا يوضح أ هو فى الليالى أم فى قصة أخرى ، لأن هذا المخطط يعد تجريداً شديداً للزمان والمكان ، وهو يعبر ـ فى التحليل الأخير ـ عن الرؤية السكونية لدى الألسنيين .

وفى الفصل الثالث «طواحين بيروت والأشخاص العوامل» تزداد خطوات المنهج ومرتكزاته الفكرية وضوحاً ، إذ يعرف الكاتب الأشخاص ألسنياً بأنهم ليسوا كائنات نفسية بل مشاركين ؛ فالشخص من وجهة نظر ألسنية لا يحدد بميوله أو استعداداته البيئية أو الخلقية بل بموقعه فى داخل القصة . وللتوضيح يضيف الكاتب أن الكلام عن موقع الشخص فى داخل القصة يعنى بكلمة أخرى الكلام عن شخص يعمل عملاً ما ، شخص يلعب دوراً ما ، ومن ثم يتم إلى هذا الشخص أو ذاك كوظيفة نحوية ولا شئ آخر (ص ٦٠) فتحديد الشخص بالعمل الذى يعمله أو الفعل الذى يفعله ينبع من مفهوم صرف نحوى (ص ٦١) ؛ لأن الفاعل النحوى على مستوى الجملة هو الذى يقوم بالفعل ، وهو ذاته الفاعل الفنى على مستوى القصة . وهنا يقدم الكاتب تعريفاً جديداً للقصة ، حيث تصبح القصة مجموعة أفعال أو مجموعة أعمال ، تقوم بها جماعة من العوامل يصل عددها إلى ستة هى : العامل الذات ، العامل الموضوع ، العامل المرسل ، العامل المرسل إليه ، العامل المعاكس ، العامل المساعد (سيأتى شرح ذلك) . ثم يضيف ـ وهو الذى يدعى الحرص على الخصائص الأدبية فى الأثر الأدبى «وهذه العوامل موجودة فى كل فعل تواصل ، سواء أكان فنياً أم فلسفياً أم سياسياً (ص ٦١) ، بل إن توزيع العوامل أثبت قابليته للتطبيق على كل مجالات الحياة ، وهو يشكل فى نهاية المطاف البنية الأساسية لعالم المعنى مهما تنوعت هذه البنية وتعددت من مجتمع إلى آخر (ص ٦٢) وهذا يؤكد أن هذا المنهج لا يعير أى التفات إلى استقلالية الأدب والفن وإلى قوانينهما الخاصة ، ومن ثم يصبح عاجزاً عن القيام بالمهام التى يدعى أنه وجد لأجلها ...

وفى «طواحين بيروت» يظهر توزيع العوامل عبر ممثلين يجسدون عدة وظائف ، هى من باب التذكير : المنع ، الإساءة ... إلخ هذه الوظائف وراءها أشخاص يمثلونها فى النص ، لكن الألسنيين لا يفرقون بين الإنسان أو الحجر أو الرقم ، لأن المهم عندهم والأساسى هو وصف الوظائف «أن الممثل كما نصوغه انطلاقاً من وصف الوظائف التى تشكل هيكل القصة ، من دون الأخذ بالاعتبار طبيعة الممثل ، فقد يكون حيواناً أو إنساناً أو جنياً ، أو يكون فكرة أو شيئا ما . كما أن صياغة الممثل لا تتم بناء على العواطف أو الميول التى تدفعه إلى القيام بهذا العمل أو ذاك ، وإنما على أساس الأعمال التى يقوم بها ، وما يترتب على هذه الأعمال من نتائج داخل السياق العام للقصة» (ص ٦٣) .

وفى طواحين بيروت يضطر الكاتب إلى تخفيض عدد الممثلين (الشخصيات) لكثرتهم ، ثم يحولهم الى عوامل كى يتسنى له الكشف عن البنية المذكورة على حد تعبيره :

(أ) فئة العامل الذات والعامل الموضوع :

ـ العامل الذات : هو البطلة تميمة :

ـ العامل الموضوع : هو الشىء المفقود المشتهى المتوق إليه ، ويحدده الكاتب بطموحها إلى تكملة دراستها فى بيروت .

(ب) فئة العامل المرسل ، والعامل المرسل إليه :

ـ المرسل : هو تميمة أيضاً (إذ يقول المؤلف إن العامل الذات يندمج فى العامل الموضوع فى طواحين بيروت) .

ـ المرسل إليه : متابعة الدراسة وهاني الراعي ورمزي رعد (كذلك يندمج هذا العامل الموضوع بالعامل المرسل اليه) .

ويخلص الكاتب إلى نتيجة مؤداها أن هذين الاندماجين لهما وقع دلالي ؛ إذ يكشفان عن السمات الفردية للبطلة ! ويقرر في الصفحة ذاتها (ص ٦٥) أن هذه الفئات تبدو متمايزة وغير مندمجة في ألف ليلة وليلة . ولا يذكر الكاتب ما الذي يترتب على هذا التمايز !

(جـ) **فئة العامل المساعد والعامل المعاكس** :

ـ المعاكس : أخوها جابر وصديقه حسين القموعي فقط .

ـ المساعد : الأم فقط .

هذا التقسيم يوضح كيف يتم في المنهج الألسني تجريد البيئة والمجتمع ، واختزال الشخصيات الفنية . فتميمة ابنة الجنوب ، التي تبحث عن الحرية والهوية وعروبة لبنان ، تختزل إلى تميمة التي تبحث عن دراستها فقط ، العامل المعاكس لتميمة في بحثها ومعاناتها ليس هو المجتمع وبنيته ونظامه (هذه الكلمات المحببة لدى الألسنيين والتي يستخدمونها في غير موضعها) بل أخوها فحسب ، الذي يحاول قتلها لأنها تسكن في بيت القوادة الست روز ! والعامل المساعد ليس الوعي والثقافة والخبرات التي اكتسبتها تميمة نتيجة تجاربها المتعددة ، بل الأم التي أعطتها عدة ليرات لتدفع قسط الجامعة . ثم إذا كان الألسنيون يركزون على الوظائف التي تشكل وحدها هيكل القصة ـ على حد تعبيرهم ـ فهل يمكن أن نعد اعتداء جابر وصديقه على تميمة وظيفة ثم عاملاً معاكساً أهم ـ بالنسبة للسياق الروائي ـ من اعتداء اسرائيل على مطار بيروت ، أو انتفاضة الطلاب وإصابة تميمة فيها ، أو الطائفية وأثرها في زواج تميمة ، وهي المحاور الرئيسية في رواية طواحين بيروت التي تصور الصراع في لبنان إثر هزيمة يونيو . ومع أن الرواية تقدم شخصيات نموذجية (بمعنى لوكاشي) فان الكاتب يذهب في تحليله لـ «نموذج العوامل في القصة» (ص ٧٠) إلى أن الذي يحرك نموذج العوامل هو الشهوة أو التوق فقط ، وهو ينتهي إلى هذه النتيجة بعد استخدام جدولين لتوخي الدقة والعلمية ! ! ثم يقسم الممثلين وأدوارهم في القصة من خلال دائرة أعمالهم فقط ، ويخلص الى التقسيم التالي الذي لا يختلف عن المخطط السابق :

(أ) **البطلة : تميمة ، وهي في ضوء أعمالها وليس في ضوء ما تتحلى به من صفات فكرية أو خصال خلقية أو مشاعر نحو هذا الشخص أو ذاك** :

ـ تخرق الموانع .

ـ تعرض نفسها للتجارب .

ـ تفشل في تجاربها كلها .

ـ الهرب من المجتمع واللجوء الى الفدائيين .

(ب) **الشخص المرغوب فيه أو الشيء المتوق إليه** :

١ ـ الجامعة : حلم تميمة الأول كلفها غالياً .

٢ ـ رمزي رعد : عقبة في تحقيق أمانيها ، أفقدها عذريتها .

٣ ـ هاني الراعي : يهرب من الزواج بتميمة بالتسويف .

(جـ) **المعين ، المعطي** :

١ ـ المعطي : الأم تعطي تميمة المال .

الأب يدفع أقساط تميمة المدرسية .

٢ ـ المعين : هاني الراعي يعين تميمة عندما وقعت أمام الجامعة .

زنوب : تساعد تميمة في حياتها اليومية .

ماري : تساعد تميمة .

الست روز : تعين تميمة بإيوائها في غرفة من غرف بيتها الكبير .

(د) **المسيء ، المعتدي** :

١ ـ المسيء : أوديت تخبر جابر بأن لأخته تميمة ثلاثة عاشقين . الست روز وأكرم الجردي يغرران بتميمة .

٢ ـ المعتدي : جابر يضرب أخته في المهدية ، ويسعى لقتلها في بيروت .

حسين القموعي يشطب تميمة بالموسى في وجهها .

والكاتب يقرر بعد ذلك أن هناك بعض الشخصيات التي تتعدى دائرة أعمالها . فالمعين يتحول إلى شخص مرغوب فيه ، والمعاكس يتحول إلى مساعد . ولكن ينبغي التنبيه هنا إلى أن التقسيم لا يأخذ بعين الاعتبار الظرف الذي تمت فيه الإعانة أو الإساءة ، ولا الهدف منها . ويتضح تشويه الشخصية الفنية ومواقفها حين نلاحظ أن هاني الراعي يوضع مع فئة المعين لانه أعان تميمة عندما وقعت أمام الجامعة ، ثم يوضع في فئة الشخص المرغوب فيه لأنه يهرب من الزواج بتميمة بالتسويف لأنه مسيحي ماروني وتميمة مسلمة شيعية كما تذكر الرواية . لكن لا يهتم بذلك كما صرح ؟ ثم إن الست روز التي آوت تميمة في منزلها لتستغل جمالها وتغرر بها ، تدرج الست روز في دائرة المعين مرة (لأنها آوت فحسب) وأخرى في دائرة المسيء (لأنها غررت بها) . لكن الكاتب يستنتج من هذا المخطط أن الأشخاص في طواحين بيروت ينقسمون إلى سكونيين ، وهم الذين يحافظون على تطور نفسي واحد ، وديناميين ؛ وهم غير المتناسقين نفسياً . ثم يخلص إلى القول إن «دينامية الأشخاص وسكونيتهم تكشف أن النموذج الفني الذي يتشكل منه الأشخاص في طواحين بيروت نموذج مبني على مفهوم يذكرنا بقصص الكلاسيكيين ، حيث البخيل يظل بخيلاً ، والأب يظل أباً ، والمرأة العاشقة تظل عاشقة ، ولا مجال في نموذج من هذا النوع لأشخاص أنصاف ملائكة أو أنصاف شياطين ، فهم إما ملائكة أو شياطين» (ص ٨٠) .

هذه هي النتيجة التي تنتهي إليها الدراسة الألسنية المطولة التي تدعي أنها تهتم بالأثر الأدبي فقط ، وبالكشف عن بنيته الفنية ونظامه . وبالطبع لابد أن يلاحظ المرء مقدار الطاقة الضائعة حين يلمس أن هذه النتيجة ـ لو أنه سلم بصحتها ، وهو أمر غير ممكن على أية حال ـ يمكن أن تستخلص بشكل أوضح وأيسر دون تشويه للشخصية الفنية أو اختزال لمواقفها ، ودون هذه التقسيمات والجداول واللف والدوران في حلقة مفرغة .. هذا فضلاً عن أن شخصيات طواحين بيروت لا يمكن أن ينطبق عليهم ذلك التصنيف . فتميمة ابنة الجنوب تنتقل إلى بيروت للدراسة الجامعية ، وهناك تشترك في الانتفاضة الطلابية ضد السلطة ، وتشارك في محاربة الطائفية ، وتلتقي برمزي رعد وهاني الراعي الذي يغرر بها فتتحول إلى بوهيمية ثم تنضم إلى أحزاب سياسية وتكتشف زيفها ، وتعمل في نقابة عمال المرفأ ، ثم تنضم إلى المقاومة الفلسطينية . هذا مسارها باختصار ؛ فهل هي شخصية ملائكية أو شيطانية ؟! وحتى رمزي رعد ، الذي يقول عنه الكاتب «**رمز الرعد الحاقي القائم على انتهاك جميع الأرباب التي يقوم عليها المجتمع**» (ص ٦٤) ـ رمزي

رعد هذا ألم يشارك فى توعية تميمة وفى الانتفاضة الطلابية ؟ ألم يتعرض لاعتقال السلطة إياه بسبب مقالاته التحريضية ومواقفه المؤيدة للطلاب والفدائيين ؟ صحيح أنه انتهى الى انتهازى رخيص ، لكن شخصيته هذه لا يمكن وصفها بأنها شيطانية بحت أو ملائكية بحت - والأمثلة كثيرة على ذلك ... ولكن الأهم من هذا هو سؤال الكاتب بعد عنائه الطويل : أين الرواية ؟ وما الذى جعل من طواحين بيروت عملاً فنياً ؟ وهو ما يريد أن يكشف عنه بواسطة منهجه الجديد . ثم أين بنية الرواية الفنية ؟ وأين نظامها أو علاقاتها التحتية الخفية ، التى لا يستطيع أن يراها - على ما يبدو - سوى الكاتب وزملائه من البنيويين والألسنيين ؟ وأخيراً أين علم اللغة العام وتطبيقه على لغة طواحين بيروت التى لم يتكلم عنها الكاتب كلمة واحدة !!؟

غير أننا لابد أن نمهل الكاتب للإجابة عن تساؤلاتنا ، لأنه يفاجئنا **فى الفصل الرابع «الأنهار والسرد القصصى»** بأن دراسته لألف ليلة وليلة وطواحين بيروت حاولت أن تكشف عن المبادىء التى تحدد أشكال المضمون من دون أن تعنى من قريب أو بعيد بأشكال التعبير . وهو الأمر الذى سيسعى لإبرازه فى دراسته لرواية الأنهار . ولكن الكاتب لا يحاول أن يفسر ما يعنيه بشكل المضمون وشكل التعبير! . فهل هى ثنائية الشكل والمضمون من خلال الألسنية هذه المرة !؟ قد يكون ذلك ، لكن الكاتب يركز فى رواية الأنهار على الوظيفة الفنية للزمن الروائى ، معتبراً ذلك جانباً من جوانب أشكال التعبير . وهو يقسم الأزمنة فى الرواية إلى ثلاثة :

**( أ ) النسق الزمنى الهابط :**

أى العودة إلى الماضى من خلال الحاضر ، ويتمثل فى الرواية بالعودة إلى الوراء لاكتشاف إنكار إسماعيل العمارى لصلاح كامل .

**(ب) النسق الزمنى الصاعد :**

صعود زمن الاحداث من الحاضر إلى المستقبل ، وهو يوازى زمن كتابة القصة .

**(جـ) النسق الزمنى المتقطع :**

هنا تتقطع الأزمنة فى سيرها من الحاضر إلى الماضى أو من الحاضر إلى المستقبل لتستقبل زمناً آخر يوسع مدة جريان الأزمنة بإقحام أحداث جديدة تشكل أحياناً قصصاً صغيرة فى داخل القصة الكبيرة .

ويشير بعد ذلك إلى المفارقات الزمنية ، فيذكر أن استرجاع الماضى يتم عبر ذاكرة فردية (أنا) وأن استشراف المستقبل يتم عبر ذاكرة جماعية وأنا فردية . ويحاول الكاتب أن يعدد ويفصل فيما يسميه تقنية السرد القصصى فيذكر منها :

**( أ ) الخلاصة :**

تلخيص عدة أيام أو أسابيع أو سنوات فى مقاطع أو صفحات قليلة دون الخوض فى ذكر التفاصيل مثل (الدراسة المتوسطة أمضيتها فى مكان ، والإعدادية فى مكان آخر ، وها هى الجامعة تلق بى .... الخ »

**(ب) الوقف :**

الوقوف بغية التأمل فى مشهد أو لوحة أو شىء ما .

**(جـ) الحذف :**

مثل «ومرت عشر سنوات» . ومع أن مثل هذا الاستخدام يعبر تعبيراً ساذجاً وسطحياً عن التغير فإن الكاتب يقول إن الحذف يعكس معاناة راوى الأنهار لثقل الزمن وبصماته .

**( د ) المشهد :**

توالى الأحداث بكل تفاصيلها ، أى أن المشهد على عكس الخلاصة . والكاتب ينطلق فى هذه التقسيمات من مقولة ألسنية مفادها أن تداخل الأزمنة داخل القصة عمل جمالى بحت ، لا يؤثر على الأحداث من حيث الماهية والوجود ، وإنما من حيث الصياغة والترتيب (ص ٨٥) ولابد أن نشير هنا إلى أن ترتيب الأحداث فى رواية الأنهار يؤدى إلى تداخل الأزمنة ، أى أن تداخل الأزمنة هو نتيجة لترتيب الأحداث ، ومن ثم فإن تداخل الأزمنة جزء من ترتيب الأحداث . ولا نستطيع تبعاً لذلك أن نفصل بين تداخل الأزمنة ووجود الأحداث . ثم إن ترتيب الأحداث بشكل متناوب ، وتداخل الأزمنة ، يهدف إلى تأدية أغراض فنية وفكرية معاً (سنشير اليها بعد قليل) ، إذ لا وجود لما يسميه الكاتب بالجمال البحت !! وفضلاً عن أن التقسيم المذكور للازمنة لا يتعدى حدود الوصف فإن الكاتب يخلص إلى نتيجة تتسم بالتعميم الشديد ، مفادها أن تداخل الأزمنة يسعى لإيجاد نوع من التأثير

الفنى المباشر على قرائه ومستمعيه ، وذلك من خلال خلق نوع من التأزم الدرامى يستدعى التشويق والترغيب لدى القارىء بالتركيز على عمل لم ينته بعد ولكنه ابتدأ جزئياً (النسق الصاعد) ، أو بالتركيز على عمل قام ولكنه محاط بالألغاز (النسق الهابط) أو بالتركيز على عمل يتجه نحو التنفيذ (التضمين) (ص ٩٣) وهذه النتيجة تطرح سؤالاً مشروعاً وهو أن الكاتب اضطر إلى ربط توظيف الزمن بالمتلقى ، أى بشىء خارج النص ، وهو الأمر الذى شدد فى رفضه منذ البداية ، ومن ثم فهل يفرض ذوق الجمهور أحياناً .. أشكالاً فنية معينة ، أو توظيف تقنيات محددة ؟ ثم هل يؤدى تطور نوعية الجمهور إلى استخدام تقنيات جديدة ؟ هذا فضلاً عن أن المرء لابد أن يشير إلى أن دراسة الكاتب للزمن الروائى ونتائجه جاءت مبتسرة فمؤلف الأنهار يختار تواريخ مهمة تدور فيها أحداث روايته هى عاما ١٩٦٨ و ١٩٧٢ وهو اختيار له وظيفة مهمة بلا شك ، ولكنا لن نقف عند ذلك درءا للإسهاب ، وسنكتفى بالقول إن تداخل الأزمنة ووظيفتها فى رواية الأنهار لا يمكن أن تحلل بعيداً عن المكان والشخصيات ورؤية الأديب المستمدة من العالم الروائى ، فالأديب يريد من خلال تداخل الأزمنة أن يجعل الزمن الروائى خادماً للمكان ، ولذلك يفقد الزمن أهم خصائصه ، أى التتابع، أما المكان فهو واضح جداً ، وهو الأمر الذى يهدف من ورائه الأديب إلى أن يقول إن المكان - أى بغداد - قد تغير بعد ثورة تموز ١٩٦٨ ، فى حين ظلت بعض الشخصيات اليسارية المتطرفة متشبثة بمقولات جامدة ومواقف متشنجة ، أمثال إسماعيل العمارى . وكذلك يهدف الأديب من خلال العودة إلى الماضى (أو تقنية النسق الزمنى الهابط على حد تعبير الكاتب) إلى الكشف عن ماضى الشخصيات بما يضىء لحظتها الحاضرة ، أى أنه يريد أن يوضح أن تشنج إسماعيل العمارى هو صفة ملازمة له أو جزء من طبيعته . والأديب يهدف بالطبع إلى إدانة النموذج ، لدرجة أنه يعد استشهاده مع المقاومة الفلسطينية نوعاً من الانتحار ، فى الوقت الذى يريد أن يسوغ فيه - بالمقابل - مواقف صلاح كامل الذى يتعاون مع السلطة

الجديدة بدعوى أنها أرست إيجابيات ينبغى تنميتها ..

من هذا يتبين أن تداخل الأزمنة يهدف إلى أغراض فنية وفكرية معاً ، تفرضها فى التحليل الأخير رؤية الكاتب ، أى موقفه ، حيث إن الرؤية القصصية عند الألسنيين تعنى شيئاً آخر غير الموقف أو الحلم ، كما سنرى فى **الفصل الخامس «بقايا صور والرؤيا القصصية»** .

وفى هذا الفصل يستند الكاتب على مقولات ألسنية تتناقض والمقدمات الأولى ، إذ أن الكلام الأدبى هو ـ ككل كلام ـ واقع ألسنى قابل للدراسة . هذا الكلام بتجسده على الورقة أو أية وسيلة أخرى يعكس بصمات قائلة ، ويحدد المخاطب الذى تتوجه إليه أنا القائل . إن الحوار بين المتكلم (القاص) والمخاطب (المستمع أو القارىء) يكشف عن اللبس الذى يخيم على كل كلام أدبى من حيث تأكيد هذا الكلام أحياناً على هوية القائل وأحياناً أخرى على هوية الأحداث المروية (ص ١٠٨) . والرؤيا القصصية بناء على ذلك تنبع من مفهوم القول وقائل القول . فالرؤيا القصصية عند علماء الألسنية هى جلاء هوية الراوى أو الرواة الذين يروون بقايا الصور من جهة ، وتحديد موقع كل راو بالنسبة للآخر من جهة ثانية ، وهى وجه من أوجه أشكال التعبير كذلك ! وفى التطبيق على بقايا صور يبين الكاتب أن حنا مينة يستخدم ضمائر متعددة فى روايته ؛ فهناك : **«أنا الراوى حنا»، «أنا الراوى الحاضر»**، الرواة الهم ، الراوية الأم . ويقول إن الأصل هو الراوى الأول ، لأن بقية الرواة يتفرعون عنه أو هو يتقمص شخصياتهم . وهو يؤكد حضوره بياء المتكلم التى تبرز منذ الصفحة الأولى «كانوا يخرجون بأبى المريض على محمل ، وكانت أمى تبكى وراءه» . هذه الياء كما يقول الكاتب هى ياء جمالية أكثر مما هى ياء واقعية مرتبطة بهوية القاص . فالقصة التى تروى بصيغة المتكلم هى ثمرة اختبار جمالى واع أكثر مما هى علامة على بوح الكاتب أو اعترافه (ص ١١٠) ويضيف الكاتب مباشرة أن ياء المتكلم هنا هى الراوى الثانى الذى سيأخذ على عاتقه رواية بقايا صور من البداية حتى النهاية .

أما تعدد الرواة فى بقايا صور فإنه يبنى عليه حكماً خطيراً ، حيث يقول إن تعدد الرواة ، أى استخدام ضمائر متعددة ، يكشف فى التحليل الأخير نوعاً من الجدلية بين القاص وقصته عبر راو أو أكثر ويقضى على الوهم القائل فى تاريخ الأدب إن الأثر الفنى هو إسقاط لنفسية الكاتب وسيرته ومجتمعه وزمانه (ص ١١٣) . ومع التحفظ على كلمة إسقاط التى يوردها الكاتب من عنده فان هذا الحكم يبدو تعسفياً ومسقطاً ، فضلاً عن أنه يتناقض مع ما قرره الكاتب قبل قليل من أن الكلام يعكس بصمات قائله ويحدد المتلقى ! بل إن الكاتب يمضى أكثر من ذلك فى إسقاطاته الفكرية الآلية حين يقرر أن تعدد الرواة فى بقايا صور واختلافهم من حيث النوعية والأهمية «يعكس نوعية قصتنا التى تنتمى إلى الأدب البيوغراف أو السيرى» (ص ١٣) وهو هنا يحاول إيهام القارىء ـ الذى يعرف أن بقايا صور سيرة ذاتية ـ بدقة منهجه ، وكان الأولى قبل ذلك أن يعرف الكاتب الأدب البيوغرافى ألسنياً ؛ هذا إذا كانت الألسنية تعترف بذلك النوع من الأدب . وتبدو إسقاطات الكاتب هنا فى أن نتيجته هذه لا يمكن أن تكون مستنبطة من دراسته الألسنية لأن هناك روايات سيرية لا تستخدم سوى راو واحد وهو النوع الغالب ، ثم إن بقايا صور وإن كانت حقا تروى جزءا من سيرة حياة حنا مينة فإن الاختلاف فى نوعية الرواة لا يمكن أن يقف دليلاً على ذلك ؛ لأن هناك روايات غير بيوغرافية تستخدم ضمائر متعددة . هذا بالإضافة إلى أن بقايا صور والمستنقع ـ وهما روايتان لحنا مينة تشكلان ثنائية من الممكن قراءتها بعيداً عن النوع السيرى على الرغم من المادة التسجيلية الواضحة ؛ لأن حنا مينة يركز فيهما على الأبعاد الاجتماعية والتاريخية للفترة التى يصورها .

وإذا كان تعدد الرواة وسيلة فنية لجذب اهتمام القارىء ، ولتقديم المادة الروائية بموضوعية أكبر ، فإن الكاتب يستخلص حكماً آخر لهذه التعددية فيقول : «وهذه التعددية فى الرواة هى صفات فنية توسلها الراوى الأول الذى هو القاص ليؤكد أحياناً على واقعية ما يروى وأحياناً ليخفف من هذه الواقعية» (ص ١٢٢) وإذا كان المرء يعرف هدف الروائى من التأكيد على الواقعية فإنه يتساءل عن هدف حنا مينة من التخفيف من الواقعية أحياناً ؟




وفى الفصل السادس «موسم الهجرة إلى الشمال والوصف القصصى» ينتقل الكاتب إلى دراسة عنصر آخر هو الوصف . وهو يبدأ بمقولات نظرية أهمها أن السرد يطلق القصة فى الزمان ، والوصف يوقفها فى المكان . وألسنياً تكثر فى السرد الأفعال التى تدل على الحركة ، أما فى الوصف فتكثر الأفعال التى تدل على الحالة . ثم يقسم الوصف فى رواية الطيب صالح إلى :

**١ ـ وصف الأمكنة :**

فالعنوان يعنى أن الشمال (لندن) والجنوب (السودان) . ووصف الأمكنة فى الجنوب هى : وصف النهر ، القرية ، الدار ، أما فى لندن فيختفى النهر رمز الخصب ، والقرية تصبح مدينة ملأى بالحانات والأندية ، والغرفة تغدو مقبرة ، وهى رمز الانغلاق واليأس .. ويخلص المؤلف من هذا إلى أن المكان هو بنية أساسية فى عالم المعنى : فالجنوب = الطهر والبراءة ، والشمال = الدنس والفحش .

**٢ ـ وصف الأشخاص :**

يتباين فى المكانين ؛ فأشخاص الجنوب أكثرهم رجال ، وأشخاص الشمال من النساء . ووصف البطل يتم على الأصعدة الفيزيولوجية والنفسية والاجتماعية . أما وصف أشخاص الشمال فيتركز على المعالم الجنسية . فوصف الشخص يختلف باختلاف الانتماء الجغرافى ، وهو وصف وظيفى ، يعبر عن وحدة الوجود بين الإنسان والطبيعة ، وبين المكان والوضع الذى هو فيه .

**٣ ـ وصف الأشياء :**

تختفى أوصاف الأشياء فى رواية الطيب صالح ، باستثناء وصف واحد للوحة جين موريس .

وأخيرا ينتهى الكاتب من هذا الفصل إلى أن «وصف الأمكنة والأشخاص والأشياء فى القصة لا يقل أهمية عن سرد الأحداث والأعمال . فبالوصف يتحدد الحدث ، يأخذ هويته ، يغدو مسرحاً للحياة بكل أبعادها» (ص ١٤٥) .

وبالطبع قد لا يدرك القارىء قصد الكاتب بقوله «مسرح الحياة» تبعاً لمنطلقاته ومرتكزاته النظرية ، كما أن وصف الأمكنة والشخصيات لا يقتصر على ما ذهب إليه الكاتب من الدنس والبراءة ، بل يمتد

ليشمل تصوير العلاقة الدرامية بينهما . والصراع ليس بين الطهارة والفحش ، بل بين الجنوب المستغل والشمال المتسعير . لذلك تبدو المغامرات الجنسية العنيفة مشحونة بالثورة ؛ الثورة على الإنجليز كلهم ، والاستعمار الغربى بعامة . وهو من خلال وصف الشخصية يريد أن يدل على خطأ نظرة أهل الشمال إلى الجنوب ، وليس الوصول إلى تلك النتيجة العامةالتى تقول إن وصف الشخصيات يختلف باختلاف الانتماء الجغرافى .

وفى الفصل السابع والأخير «الشحاذ وعالم المعنى» تتم دراسة الوظيفة على مستوى آخر ؛ فهى هنا وحدة ثقافية تحمل معنى معيناً فى داخل نظام من المعانى الجماعية . ويهتدى الكاتب بليفى شتراوس ، إذ يرى أن الملك فى الحكاية ليس ملكاً وحسب ، وأن الراعية ليست راعية وحسب ، بل هى مدلولات تغدو رسائل حسية من خلال مشاركتها فى بناء نظام فهانى ؟ فالوظائف تغدو معانى المعانى أو كلمات الكلمات من حيث إنها «تعمل على مستويين ، مستوى اللغة ، حيث تعنى ما تعنيه من معان ، ومستوى اللغة الماورائية ، حيث تعبر عن معان فوقانية (كذا) . إن الوظائف ـ بكلمة أخرى ـ تغدو أرحاماً عقلية تعبر عن علاقة الفكر بالعالم ، واللا وعى بالوعى ، واللغة بالكلام» (ص ١٤٩) والكشف عن مدى تعبير الوظائف عن هذه الثنائيات يحصره الكاتب فى عدة فئات دلالية فرضتها قراءة نص الشحاذ لنجيب محفوظ :

**١ ـ الفئة الدلالية :** .

العمل م الراحة : البطل يهرب من العمل إلى الراحة (م تعنى المخالفة أو التناقض)

**٢ ـ الفئة الدلالية :**

الزواج م الحب : البطل يهرب من الزواج إلى الحب .

**٣ ـ الفئة الدلالية :**

العقم م الولادة : يهرب من العقم للإنجاب . وهو المحور الثالث من محاور عالم المعنى . والولادة ، كالحب والراحة ، لم تخلص البطل من عذابه ، ولا استطاعت أن توصله إلى اليقين .

**٤ ـ الفئة الدلالية :**

الجد م العبث : المحور الرابع والأخير .

فالجد الذى يقلقه هو العمل والزواج والولادة تودى به إلى العبث ؛ بكل قيم الحياة وقوانين المجتمع وسنن الآلهة والأرض . لكن العبث عند الحمزاوى هو العبث المؤدى إلى اليقين ؛ فعزلته لم تطل لأنه تطهر بالألم إثر إصابته فى معركة مع الشرطة .. ولذلك يخلص الكاتب إلى أن «تعب الحياة المتمثل فى العمل والزواج والإنجاب والجد تعب مؤلم نسعى لزحزحته بالراحة والحب والعقم والعبث . ولكن عبثاً نحاول ، فكأنما كتب علينا وعلى بطل نجيب محفوظ قدر الألم الذى هو قدر الناس والدنيا» (ص ١٥٦)

وعلى الرغم من هذا التشخيص المسطح لأزمة البطل يضيف الكاتب «بأن الألم الذى أعاد بطل الشحاذ إلى الواقع هو نفسه الذى كان يدفع هذا البطل الى الخلاص من الواقع . من هنا تغدو جدلية الألم واللا ألم هى جدلية الموت والحياة ، فى الحياة . فالهروب من الواقع عبر أحلام العبث ، ألم ، والعودة إلى الواقع عبر أحلام الجد ألم . (ص ١٥٦) ..

هنا يتضح حقا تجريد رواية محفوظ من موضوعها ورموزها وأشخاصها وزمانها ومكانها ، فالألم واحد دائماً ، سواء أكان من السلطة أم من مرض نفسى ؛ فالهروب من الواقع ألم ، والالتزام بقضايا الواقع ألم .

هذا هو منطق الألسنية ومنطلقاتها . غير أننا سنتساءل فحسب عن بنية رواية الشحاذ ؟ ونظامها ؟ وما الذى يميزها عن رواية طواحين بيروت مثلاً ، أو عن غيرها من روايات محفوظ نفسه ؟ ..

فى خاتمة الكتاب يوضح الكاتب بعض النقاط المتعلقة بالقراءة الألسنية ، فيؤكد أن المنهجية التى اعتمدها تنحو منحى ألسنياً ، أى تنظر إلى النصوص ككيان مغلق على نفسه ، منتهٍ فى المكان والزمان (١٥٩) ، وأن هذه المنهجية تقطع النص عن منتجه (الكاتب) وعن مقام الإنتاج (المحيط) ، لأنهاـفها ترى ـ الألسنية ـ غير قادرين على تحديد نظام النص ومبدأ اللغة كنظام ، وإلى أهمية التشابك والتداخل بين مستوى التعبير ومستوى المعنى .. ويؤكد الكاتب أيضاً أنه من الطبيعى ألا تهتم هذه المنهجية بمشكلة إبداعية اللغة ومشكلة تاريخ النص .

أما نتائج القراءة فيلخصها الكاتب بأنها تحددت فى أربعة محاور :

**محور أول :** محدودية الوظائف داخل حكايات ألف ليلة وليلة .

**محور ثان :** محدودية العوامل داخل طواحين بيروت (ستة عوامل فقط) .

**محور ثالث :** وجود تداخل بين زمن الأحداث وزمن كتابتها .

**محور رابع :** فئات دلالية تدور حول جدلية الألم واللا ألم ، أو الهروب من العالم والانتماء إليه هذا هو حصاد الدراسة الألسنية الذى لا يحتاج إلى تعليق . ولكن لابد أن نشير أخيراً إلى أهم المزالق والمخاطر الفنية والإيديولوجية للطريقة الألسنية :

إنها على الصعيد الأدبى تعد النص الأدبى ظاهرة منقطعة الجذور عن حركة الواقع الموضوعى ، ومن ثم تنظر إليه على أنه ساكن غير متطور ، أى لا يتأثر ولا يؤثر ، ولذلك لا تعترف بتطور الأشكال الأدبية والفنية ، ولا تحاول الاقتراب من هذه القضية ، بل إنها تلغى تاريخية النص فيتساوى عندها ألف ليلة وليلة مع روايات محفوظ مع قصائد الشعر الجاهلى . فهى تعرف القصة بأنها مجموعة من الوظائف (ص ٥٧) أو مجموعة من الجمل النحوية (ص ٢١) بل إن الكلام الأدبى هو ككل كلام واقع ألسنى (ص ١٠٨) وهذه التعريفات تلغى خصائص الأدب والفن ، وهى التى تدعى أنها حريصة عليهاوأنها قامت للحفاظ عليها وحمايتها من المناهج الأخرى . وقد وضح من خلال التطبيق أن الألسنية تشوه الشخصية الفنية وتجرد الرواية من موضوعها وأفكارها وزمانها ومكانها ، وتحيلها إلى علاقات أشبه برموز غامضة . ومن أجل ذلك ذابت الأعمال الروائية ـ كما رأينا ـ بين أيدى الألسنيين وتلاشت فنيتها واختفى أصحابها ..

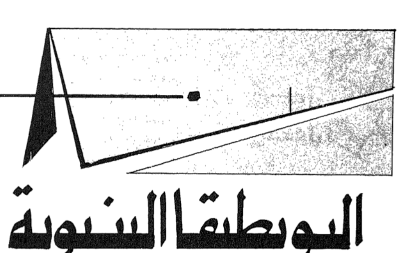
وعلى الصعيد النقدى تهدف الألسنية ـ كما تدعى ـ إلى اكتشاف نظام النص ، أى بنيته الأساسية ، ومن ثم فإنها ترفض أن يتجه النقد إلى الكشف عن الوظيفة الاجتماعية للنص أو ما يتصل بالجوانب الإبداعية للغة والكاتب . ولذلك فإن وظيفة النقد الألسنى تنحصر ـ على ما يبدو ـ فى قضية التذوق والفهم (وإلا يصبح لا هدف له) . وتبدو الألسنية عاجزة حتى عن أداء هذه المهمة ، لسبب بسيط هو أنها ترفض التعليل بل تعده شركاً . وبديهى ألا ينتج أى نوع من الفهم بدون تعليل لأية ظاهرة أدبية أو غير أدبية . وينتج عن ذلك أن هذا المنهج لا يسمح لنا باستنباط مبادىء نقدية نستطيع أن نقيس بها أعمالاً أدبية أخرى ؛ لأنه منهج صورى وصفى ، لا يهتم بالقيمة ، وهو الأمر الذى يجعله عاجزاً عن التفريق بين الأعمال الأدبية الجيدة والرديئة ، القديمة والجديدة ، بل يصرح الألسنيون بأن منهجهم قابل للتطبيق على أى كلام مكون من مجموعة من الجمل ، ومن ثم فلا تمييز بين الفن والسياسة والفلسفة .




ومع أن الألسنية تعنى علم اللغة العام ، وترى أن الأدب قوامه اللغة الإنسانية (ص ٨) فإنها لا تقترب من النقد اللغوى ، لأنها لا تبحث فى جمال اللغة ، وتنحى مشكلة إبداعية اللغة جانباً . وأخيراً فإن تطبيق الألسنية على بعض النصوص أظهر أنها تجرد الأعمال الفنية من خصائصها ، منطلقة من قواعد مسبقة جاهزة ، يتم تطبيقها على أى نص أدبى أو فلسفى ، مع أن كل نص أدبى جديد قد يثير عدة مشاكل نقدية جديدة . ولعل المخاطر الفكرية للألسنية أكثر فداحة ؛ فهى إذ تلغى التطور وتهتم بالنظام فإنها تنظر نظرة سكونية إلى التاريخ ، إذ ترى أن التاريخ مسير بمجموعة من الأنظمة التى تعجز الإرادة الإنسانية عن إحداث أى خدش فى تشكيلها أو مسارها . ذلك أن العقل البشرى يفكر أيضاً من خلال أنظمة ؛ فالعقل هو العقل دائماً منذ بدء التاريخ حتى الآن . ولابد أن نشير هنا إلى أن التناقضات والغموض والإبهام الذى يكتنف بعض النقاط فى كتاب الدكتور موريس أبو ناضر وفى غيره من الكتب البنيوية والألسنية يقود إلى أن المرتكزات النظرية قائمة على الوهم .

وأخيراً فإن المرء ليرى أن تعرية هذه المناهج التى تشوه الأعمال الفنية وتدعو إلى الامتثال «للأمر الواقع» هى جزء من مهمة الدارسين الذين ينشدون واقعاً أدبياً ونقدياً أفضل لكنها ليست كل المهمة . فالجزء الثانى والأهم يتبدى فى العكوف على النصوص الأدبية طويلاً ، والابتعاد عن التطبيقات الفجة التى عمت نقدنا العربى ، سواء ذلك النقد الذى استخدم لغة تعميمية إنشائية تهرب من تسمية الأشياء بأسمائها ، أو ذاك الذى عد النصوص الأدبية مقالات سياسية ، ملغياً بذلك استقلالها النسبى وقانونها الخاص الذى يعد تجسيده نقدياً خدمة جلى للقوانين الجدلية العامة التى تحكم الظواهر الثقافية والاجتماعية الأخرى .

■ ■



# البويطيقا البنيوية

## ماهر شفيق

●● ربما كان هذا الكتاب الذى صدرت طبعته الأولى عام ١٩٧٥ . عن دار «راوتلدج وكيجان بول» للنشر بلندن هو أول دراسة وافية للبنيوية فى النقد الأدبى بأى لغة . فجوناثان كالر يعمد هنا إلى فحص أوجه نجاح البنيوية وإخفاقها . مبينا كيف يمكن أن يستخدم علم اللغة كنموذج لبويطيقا جديدة تنفخ الحياة فى النقد الأدبى . ويذهب كالر إلى أنه إذا أريد للنقد ان يغدو نسقا فكريا منظما . فإنه لا يجمل به ان يقتصر على تقديم مزيد من التفسيرات للأعمال الأدبية . وإنما عليه أن يفحص شروط المعنى فى الأدب . ويصف المواصفات والقواعد والعمليات التى من شأنها أن تمكننا من فهم الأعمال الأدبية . ويحلل كالر الجهود التى قام بها البنيويون . راسما خطوط نظرية فى الملكة (أو القدرة) الأدبية . وواصفا أهم مواضعات القصيدة الغنائية والرواية .

ويجمع الكتاب ـ كما يصفه ناشروه بحق ـ بين مسح نافذ للنقد الأدبى البنيوى ، وحجج يتقدم بها المؤلف عن الطريقة التى يستطيع النقد الأدبى بها أن يستفيد من دروس البنيويين .

هذا ومؤلف الكتاب ناقد ودارس/تلقى تعليمه فى جامعة هارفرد ، وفى كلية القديس يوحنا بجامعة أوكسفورد ، حيث درس الأدب المقارن ، ونال شهادة الدكتوراه فى اللغات الحديثة . وقد كان ، حتى عهد قريب ، زميلا ومديرا لدراسات اللغات الحديثة بكلية سلوين ، من كليات جامعة كمبردج ، كما عين ابتداء من أكتوبر ١٩٧٤ محاضرا فى الأدب الفرنسى وزميلا بكلية برازنوز ، جامعة أوكسفورد . وله كتاب آخر عن «فوائد انعدام اليقين» . (١٩٧٤) .

يتكون كتاب «البويطيقا البنيوية» من تصدير ، وتنويهات ، وثلاثة أقسام كبرى ، وهوامش ، وببليوجرافيا ، وكشاف .

**ففى القسم الأول «البنيوية والنماذج اللغوية»** يتحدث كالر عن الأساس اللغوى للبنيوية ، وتفرقة سوسير بين اللغة والكلام ، والعلاقات ، والعلامات ، والفرق بين النحو «التوليدى» والنحو «التحويلى» ، ولغة الموضة ، ومنطق الأسطورة . وهو يردف ذلك بفصول عن تحليلات رومان ياكوبسن الشعرية ، وجريماس والسيمانطيقا (علم المعنى) البنيوية ، والاستعارات اللغوية فى النقد ، مع التركيز على العمل الأدبى باعتبار نسقا ومشروعا سيميوطيقيا (إشاريا) .

**وفى القسم الثانى ـ «البويطيقا»** ـ يشرح كالر مفهوم الملكة الأدبية ، ونماذج الأجناس الأدبية ، والمحاكاة الساخرة والتورية الساخرة ، وبويطيقا القصيدة الغنائية (البعد الجمالى ، الكل العضوى ، الخيط وتجلى المعنى ، إلخ ..) وبويطيقا الرواية (طرائق السرد القصصى ، القواعد ، الحبكة ، الخيط والرمز ، الشخصية ، إلخ ..)

**وفى القسم الثالث ـ «منظورات»** ـ يتحدث كالر عن البنيوية وخصائص الأدب .

واضح مما سلف أن الكتاب ، وإن يكن رائدا فى ميدانه ، ليس موجها للمبتدئ ، وكل قارئ عربى فى هذا الميدان ـ مهما غزرت قراءاته ـ ليس إلا مبتدئا . حسبنا إذن أن نلتقط قلة من الخيوط التى ينسجها كالر ، وسط تفاصيل كثيرة ، محاولين تبين ما

ترمى إليه حججه ، والمسار الذى تومئ إليه أفكاره .

## وظيفة النقد الأدبى

يبدأ كالر كتابه بالتساؤل : **لم النقد الأدبى ؟ ما مهمته وما قيمته ؟** إذ يتزايد عدد الدراسات التفسيرية إلى حد يكاد يعجز القارئ ، تغدو هذه الأسئلة أشد إلحاحا ، خاصة على دارس الأدب الذى يريد أن يعرف : لماذا يجمل به أن يقرأ ـ ويكتب ـ النقد الأدبى .

بديهى أن الإجابة ، بمعنى من المعانى ، واضحة . ففى عملية تدريس الأدب ، يكون النقد غاية ووسيلة فى آن واحد . إنه الذروة الطبيعية لدراستنا كاتبا من الكتاب ، وأداة التدريب الأدبى على القراءة . بيد أن هذه الإجابة وإن فسرت كمية النقد الموجود ، لا تبرر ـ إلا قليلا ـ النشاط ذاته . كذلك نجد أن الحجج التقليدية التى تساق فى معرض الدفاع عن الإنسانيات ـ كأن يقال إننا لا نتعلم شيئا عن الأدب وكيف نقرؤه فحسب ، وإنما عن العالم وكيف نفسره ـ لا تحقق الكثير نحو تبرير كون النقد نمطا مستقلا من أنماط المعرفة .

لئن كان ثمة أزمة فى النقد الأدبى ، لقد كانت ـ ولا ريب ـ راجعة إلى أنه قل بين الكثيرين ممن يكتبون عن الأدب من يستطيعون أن يدافعوا عن هذا النشاط . والمناخ النقدى السائد فى انجلترا وأمريكا ـ أو كان سائدا حتى عهد قريب ـ مسئول ، إلى حد ما ، عن هذا القصور . إن الدرس التاريخى الذى كان قديما هو النمط النقدى السائد قد كان بمستطاعه على الأقل ـ مهما اعتوره من عيوب ـ أن يجعل معلومات تكميلية ، لا يسهل الحصول عليها ، تزيد من فهمنا للنص . أما السنة التى انحدرت إلينا عن «النقد الجديد» ـ نقد كلينانث بروكس، وروبرت بن وارن ، وآلن تيت ، وغيرهم .. ـ بتركيزها على «النص فى ذاته» ، وتمجيدها المواجهة بين النص والقارى وما ينجم عن ذلك من تفسيرات ، فهى سنة يصعب أن نجد لها تبريرا . إن نقدا باطنيا لا يتطلب ـ من حيث المبدأ ـ سوى نص القصيدة ومعجم لغوى لا يعدو أن يقدم نسخة أكثر اكتمالا مما يقوم به كل قارئ جاد بمفرده . والنقد التفسيرى ـ إذ لا يورد أى معرفة بعينها على أنها أساسية لفهم الأدب ـ هو ، فى أحسن الأحوال ، أداة تربوية ، تقدم أمثلة ذكية هدفها تشجيع الطالب . ولكن المرء لا يحتاج إلا إلى عدد محدود من هذه الأمثلة .

**ماذا نقول إذن عن النقد ؟ وماذا يستطيع أن يحقق غير ما ذكرناه ؟** عند كالر أننا لو حررنا النقد من دوره التفسيرى الخالص ، وطورنا برنامجا يبرر اعتباره نمطا معرفيا ، لوجدنا كتابات البنيويين الفرنسيين جمة الفائدة فى هذا الصدد . ليس معنى ذلك أن نقدهم نموذج يمكن ـ أو ينبغى ـ استيراده ومحاكاته ، وإنما معناه أن بوسع المرء أن يستمد من قراءته لهم حسا بالنقد كنسق فكرى متسق ، وبالأهداف التى يجمل به أن يتغياها . معنى هذا أن الالتقاء بأعمال البنيويين من شأنه أن يرينا ما الذى يستطيع النقد أن يقوم به .

ونمط الدرس الأدبى الذى تقدمه البنيوية ليس تفسيريا فى المحل الأول . **فهو** ليس منهجا ينتج معانى جديدة وغير متوقعة ، وإنما هو بويطيقا تحدد شروط المعنى . فهو إذ يلقى بانتباهه إلى النشاط الذى يقوم به المرء عند القراءة ، يحدد طريقة استخلاصنا المعنى من النص ، والعمليات التفسيرية التى يقوم بها الأدب ذاته ، حيث هو مؤسسة . وكما أن المتحدث باللغة قد تمثل نحوا معقدا يمكنه من أن يقرأ سلسلة من الأصوات أو الحروف على أنها جملة ذات معنى ، فإن قارئ الأدب قد اكتسب ـ من خلال لقاءاته بالأعمال الأدبية ـ تمكنا ضمنيا من مواضعات سميوطيقية متنوعة تمكنه من أن يقرأ سلاسل من الجمل على أنها قصائد أو روايات ذات شكل ومعنى . إن دراسة الأدب ـ باعتبارها متميزة عن مطالعة أعمال بعينها ومناقشتها ـ خليقة أن تغدو ، إذا اصطنعنا المنهج البنيوى ، محاولة لفهم المواضعات التى تجعل إنتاج الأدب أمرا ممكنا .

## ما البنيوية ؟

عرف الناقد الفرنسى رولان بارت البنيوية ، ذات مرة ، «بأنها فى أكثر صورها تخصصا ، ومن ثم أكثرها اتصالا بالموضع» نمط يحلل المصنوعات الفنية الثقافية ، وينطلق من مناهج علم اللغة المعاصر .

وعند كالر أن البنيوية تقوم ، فى المحل الأول ، على إدراك أنه إذا كان للأفعال أو المنتجات الإنسانية معنى ، فإنه لابد أن يكون ثمة نسق كامن من التفرقات والمواضعات يجعل هذا المعنى ممكنا . فلو افترضنا أن مراقبا ينتمى إلى ثقافة لا تعرف احتفال الزواج أو لعبة كرة القدم شاهد أحد هذين الأمرين ، لوجدنا أنه قد يتمكن من تقديم وصف موضوعى لأحداث المناسبتين ، ولكنه لن يتمكن من إدراك معناهما ، ومن ثم لن ينظر إليهما على أنهما ظاهرتان اجتماعيتان أو ثقافيتان . ولا تكون هذه الأفعال ذات معنى إلا من حيث علاقتها بمجموعة من المواضعات النظامية .

## دى سوسير أبو البنيوية

تدين البنيوية بالكثير لفردنان دى سوسير عالم اللغة . لئن أمكن القول بأن الأنساق الثقافية يمكن النظر إليها على أنها «لغات» ، لقد أمكن للمرء أن يدرسها دراسة أفضل لو أنه ناقشها فى ضوء المصطلحات التى يقدمها علم اللغة ، وناقشها حسب الإجراءات التى يستخدمها اللغويون . والحق إن رقعة المفهومات والمناهج التى وجدها البنيويون نافعة محدودة ، ولا يزيد عدد اللغويين الذين كانوا ذوى تأثير كبير على عدد أصابع اليد كثيرا ، وأول هؤلاء اللغويين دى سوسير الذى خاض فى مستنقع الظواهر اللغوية ، وفرق بين أفعال الكلام ونسق اللغة . وهذا الأخير هو الموضوع الأمثل لعلم اللغة . وقد اقتفى أعضاء دائرة براغ اللغوية ـ خاصة ياكوبسن ـ خطى سوسير ، وحققوا ما دعاه ليفى شتراوس «ثورة فونولوجية» ، وقدموا للبنيويين التالين أوضح نموذج للمنهج اللغوى .

فرق سوسير ، كما قلنا ، بين اللغة والكلام . فاللغة نسق ، نظام ، مجموعة من القواعد والمعايير اللاشخصية ، فى حين يشتمل الكلام على التجليات الفعلية للنسق فى فعلى الكلام والكتابة . وبديهى أنه من اليسير أن نخلط بين النسق وتجلياته ، وأن ننظر إلى اللغة الإنجليزية على أنها مجموعة طرق التفوه بها . بيد أن تعلم الإنجليزية لا يعنى استظهارا لمجموعة من طرق التفوه ، وإنما يعنى تمكنا من نسق قواعد ومعايير تجعل من الممكن تفهم الطرق المختلفة للتفوه بها . معرفة الإنجليزية تعنى تمثلا لنسق اللغة . وليست مهمة



اللغوى هى دراسة طرق التفوه لأجل ذاتها . وإنما هى لا تشوقه إلا من حيث برهنتها على طبيعة النسق الكامن ، ألا وهو اللغة الإنجليزية .

## المنطق الأسطورى

لليفى شتراوس مجلد من أربعة أجزاء ، عنوانه « أساطير » ، يعد أكبر الأمثلة فى التحليل البنيوى إلى يومنا هذا . إنه مشروع طموح ، ومحاولة للجمع بين أساطير قارتى أمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية وكشف عن العلاقات بينها ، بما يبرهن على القوى الموحدة (بكسر الحاء) للعقل البشرى ، ووحدة منتجاته .

إن فحص الأسطورة جزء من مشروع طويل المدى يستخدم مادة إثنوغرافية فى دراسة العمليات الأساسية للعقل الإنسانى . فعند ليفى شتراوس أن العقل ـ على المستوى الواعى وكذلك بوجه أخص على مستوى اللاوعى ـ يمثل آلية بنائية تفرض شكلا على أى مادة تجدها قريبة منها . وعلى حين أن الحضارات الغربية قد طورت مقولات تجريدية ، ورموزا رياضية ، لتسهيل العمليات الذهنية ، استخدمت ثقافات أخرى منطقا إجراءاته مشابهة ولكن مقولاته أكثر عينية ومن ثم فهى مجازية .

حاول ليفى شتراوس فى كتابيه « التفكير المتوحش » و « الطوطمية » أن يبين أن علماء الإنسان قد أخفقوا فى تفسير عدة وقائع عن الشعوب البدائية لأنهم لم يفهموا المنطق الصارم الكامن تحتها . إن التفسيرات الذرية والوظيفية تخفق فى كثير من الحالات لأنها تجعل الشعوب الأخرى ـ أى غير الغربية ـ تلوح مسرفة فى البدائية وسرعة التصديق . لئن كانت إحدى العشائر تتخذ من حيوان بعينه طوطما ، فإن هذا لا يرجع بالضرورة إلى أنها تضفى عليه دلالة اقتصادية أو دينية خاصة . إن شعور التوقير ، أو التحريمات (الطابو) المتصلة بطوطم ، قد تكون نتائج أكثر منها عللا . فالقول بأن العشيرة «ا» منحدرة من صلب الدب ، والعشيرة «ب» « منحدرة من صلب » النسر ، ليس إلا طريقة عينية مختصرة لتقرير العلاقة بين «ا» و « ب » باعتبارها موازية للعلاقة بين الدب والنسر . وشرح الطوطم بمثابة تحليل لمكانه فى نسق من الإشارات . فالدب والنسر فاعلان منطقيان ، علامتان عينيتان ، يمكن بواسطتهما تقديم تقريرات من المجموعات الاجتماعية .

ويعالج ليفى شتراوس ، فى كتابه « الأنثروبولوجيا البنيوية » ، أسطورة أوديب على النحو التالى :

(ا)

ـ كادوموس (قدموس) يبحث عن شقيقته يوروبا .

ـ أوديب يتزوج جوكاستا .

ـ أنتيجون تدفن أخاها بولنكيز .

(ب)

ـ الاسبرطيون يقتل بعضهم بعضا .

ـ أوديب يقتل لايوس .

ـ إيتوكليز يقتل أخاه بولنكيز .

(ج)

ـ كادموس يقتل التنين .

ـ أوديب « يقتل » أبا الهول .

(د)

ـ لابداكوس : معناه « الأعرج » .

ـ لايوس : معناه « المائل على الجنب الأيسر » .

ـ أوديب : معناه « متورم القدمين » .

تشترك أحداث الفئة الأولى فى ملمح واحد هو إيفاء القرابة أكثر من حقها ، ومن ثم تضاد قتل الأب وقتل الأخ الواردين فى الفئة الثانية . أما الفئة الثالثة فتخص قتل كائنات مهولة نصف بشرية ، ومولودة من الأرض . والقضاء عليها ـ فيما يقول ليفى شتراوس ـ إنكار لأصل الإنسان . أما الفئة الأخيرة فتعبر عن الأصول الأولى للإنسان من حيث عجزه ـ المميز للإنسان البدائى ـ عن أن يمشى مشية معتدلة . قد نشأ الإنسان من الأرض ، ولكن الأفراد يولدون من اتحاد الرجل والمرأة . وتربط الأسطورة هذا التضاد بالتعارض بين الإسراف فى تقدير روابط القرابة والإسراف فى بخسها حقها ، وكلاهما ملاحظ فى الحياة الاجتماعية .

## تحليلات ياكوبسن الشعرية

يصدر كالر فصله الذى قصره على أعمال ياكوبسن بقولة الشاعر الإنجليزى جيرارد مانلى هويكنز : **« وددت لو يعد الجمال انتظاما أو شبها ، يخفف منه عدم الانتظام أو الاختلاف » .**

عند ياكوبسن أن البويطيقا جزء لا يتجزأ من علم اللغة ، ويعرف البويطيقا بأنها « الدراسة اللغوية للوظيفة الشعرية فى سياق الرسائل اللفظية بعامة ، وفى الشعر بخاصة » . ففى كل فعل كلامى يبعث المرسل برسالة إلى المرسل إليه . ولكى تكون الرسالة فعالة تتطلب سياقا يُرجع إليه ، ويمكن أن يدركه المرسل إليه ، سواء أكان لفظيا أو يمكن التلفظ به . إنه مجموعة قواعد مشتركة كلية ـ أو جزئيا على الأقل ـ بين المرسل والمرسل إليه . وأخيرا فإن الرسالة تتطلب اتصالا ، أى قناة فيزيقية وصلة نفسية بين المرسل والمرسل إليه ، تمكن كليهما من الدخول فى عملية اتصال والبقاء فيها .

يركز ياكوبسن فى نقده الأدبى على أهمية التوازى فى بناء الجملة ، والمجازات النحوية فى الشعر . إنه يحلل مثلا إحدى قصائد بودلير المسماة « كآبة » وهذا نصها :

**عندما تفدح السماء الواطئة الثقيلة ، مثل غطاء ،**
**الروح التى تئن من الهموم الرتيبة الساطية عليها ،**
**وعندما تصب علينا ، إذ تعانق حافة الأفق بأكملها ،**
**نهارا أسود ، أشد حزنا من الليل**

**عندما تتغير الأرض لتغدو زنزانة رطبة ،**
**حيث الأمل ، كخفاش ،**
**يضرب بجناحين هنا بين الجدران**
**ويدفع رأسه إزاء السقوف الآخذة فى التعفن**

**عندما يحاكى المطر الذى يمد خيوطه الطويلة**
**قضبان سجن رحيب**
**ويقبل حشد صامت من عناكب كريهة**
**غازلا أنسجته داخل أمخاخنا**

**عند ذلك تثب الأجراس فجأة فى سورة غضب**
**وتدفع بعواء بشع نحو السماء**
**كأرواح هائمة لا مقر لها**
**تشرع فى الولولة دون رحمة**

**ولا تلبث أرتال طويلة من عربات النعوش ، دون طبول ولا موسيقى ،**
**أن تمر ، بطيئة ، عبر روحى . الأمل ،**
**وقد انهزم ، يبكى ، والعذاب الشرير المستبد**
**يغرس رايته السوداء فى جمجمتى المنغضة .**

يعمد ياكوبسن (وبديهى أن هذه خصائص موضعية لا تتذوق إلا فى لغتها) إلى تقسيم هذه القصيدة إلى مقطوعات (أو هى مقسمة فعلا) مبينا كيف أن التوزيع المتناظر (السيمترى) للعناصر النحوية (من اسم ، وفعل ، وحرف جر ، الخ) ينظم المقطوعات على شكل مجموعات متنوعة ، خاصة المقطوعات المكونة من عدد زوجى من

الأبيات وتلك المكونة من عدد فردى ، والمقطوعات السابقة واللاحقة ، والمقطوعات الخارجية والداخلية . وفى مناقشته لهذه القصيدة يشرح أولا توزيع الضمائر الشخصية ، وتوزيع النعوت . وعنده أن فى كل قصيدة بيتا أو أبياتا مركزية تمتاز عن سائر القصيدة ، كما لو كان القصيد المحكم الصنع يتطلب مركزا يدور حوله . ويعزل ياكوبسن هذين البيتين باعتبارهما مركز قصيدة «كآبة» .

**قضبان سجن رحيب**
**ويقبل حشد صامت من عناكب كريهة .**

ويناقش ياكوبسن قضية القافية من حيث دلالتها على المعنى . فعلى الرغم من أن القافية مثل أولى للتكرار الفونولوجى ، لا يجوز أن ننظر إليها من زاوية الصوت وحده . إن القافية تتضمن بالضرورة علاقة معنوية بين الوحدات المقفاة . ففى الشعر ، ينبغى تقييم أى تشابه جلى فى الصوت على ضوء التشابه أو عدم التشابه فى المعنى . وفى المقطوعة الأولى من قصيدة بودلير نجد أن كلمة Ennuis (ملل) و Nuits (ليال) تصنعان قافية ، مما يدعم احتمال وجود علاقة معنوية بينهما . وبالمثل فإننا إذا تحولنا إلى المقطوعة الأولى من قصيدة أخرى لبودلير ، هى قصيدة «العملاقة» :

**فى تلك الأيام التى كانت فيها طبيعة قوية متحمسة**
**تنجب كل يوم أطفالا أشبه بكائنات مهولة**
**قد كنت لأود لو عشت فى كنف عملاقة فتية**
**كقط تملكته الشهوة ، يقعى عند قدمى ملكة**

وجدنا قافية بين النعتين Monstrueux (أشبه بكائنات مهولة) و Voluptueux (تملكته الشهوة) ، مما يتضمن وجود ارتباط وثيق بين التعملق والشهوانية ، وهو إيحاء ليس غريبا عن جو القصيدة .

## الملكة الأدبية

ويورد كالر فى قسمه الخاص بالبويطيقا ، قول الفيلسوف فتجنشتاين : «أن تفهم جملة يعنى أن تفهم لغة ، وأن تفهم لغة يعنى أن تتمكن من تقنية» . وفى ضوء هذه المقولة يحلل قصيدة وليم بليك المسماة «زهرة عباد الشمس» .

**إيه يا زهرة عباد الشمس ، يا من سئمت الزمن**
**يا من تحصين خطى الشمس ،**
**ساعية وراء ذلك المناخ الذهبى العذب**
**حيث تنتهى رحلة المسافر**
**حيث يذوى الشاب رغبة**
**والعذراء الشاحبة المكفنة بالجليد**
**ينهضان من قبرهما ، ويطمحان**
**إلى حيث ترغب زهرتى ، زهرة عباد الشمس ،**
**فى المضى .**

يستطيع أى انسان يعرف الانجليزية أن يفهم لغة هذه القصيدة ، ولكن ثمة فرقا بين فهم اللغة والتقرير الخيطى الذى ينهى به الناقد مناقشته للقصيدة . إن هجمة بليك الجدلية على التقشف أكثر من بارعة . فأنت لا تجاوز الطبيعة بإنكار دعوتها إلى الجنس ، وإنما تسقط تماما فى الحلقة المملة للمطامع الدورية . كيف توصل المرء إلى هذه القراءة ؟ ما العمليات التى تفضى من النص إلى هذا التمثيل للفهم ؟ إن أولى المواضعات هى ما يمكن أن نسميه قاعدة الدلالة : اقرأ القصيدة على انها تعبير عن اتجاه ذى دلالة إزاء مشكلة خاصة بالانسان أو علاقته بالكون . إن زهرة عباد الشمس تكتسب ، فى هذه الحالة ، قيمة الرمز ، ولا تغدو استعارات «تحصى» و «ساعية» مجرد إيماء مجازى إلى ميل الزهرة إلى التحول نحو الشمس ، وانما تغدو عاملا مجازيا يجعل من زهرة عباد الشمس مثلا لمطامح الإنسان (الشاب والعذراء) . ومواضعات الإتساق المجازى تفضى إلى معارضة الزمن بالأبدية ، وتجعل من ذلك «المناخ الذهبى العذب» أمرين فى آن واحد : غروب الشمس المؤذن بانتهاء الدورة الزمنية اليومية ، وأبدية الموت عندما «تنتهى رحلة المسافر» . هكذا يتوحد غروب الشمس والموت . والأهم من ذلك ، على أية حال ، هو مواضعات الوحدة الخيطية التى تجعلنا نعزو إلى الشاب والعذراء ، فى المقطوعة الثانية ، دورا يبرر اختيارهما كأمثلة للتوق . ولما كان الملمح المعنوى الذى يشتركان فيه هو كبت الطاقات الجنسية ، فإنه يتعين علينا إدماج ذلك فى بقية القصيدة . والمفارقة ، كما يقول الناقد الأمريكى هارولد بلوم فى كتابه «الصحبة الرؤيوية» ، هى أن الشاب والعذراء قد أنكرا نوازعهما الجنسية لكى يظفرا بالجنة . ولكنهما ، حين يصلان إلى الجنة ، ينهضان من قبرهما ليقعا فى نفس الدائرة القديمة من الأشواق .

## المحاكاة الساخرة ، والتورية الساخرة

على المحاكاة الساخرة Parody أن تقتنص شيئا من روح الأصل ، فضلا عن محاكاة وسائله الشكلية ، وأن تقيم ـ من خلال تنويعات طفيفة ـ مسافة بين الأصل والمحاكاة . ثمة قصيدة لهنرى ريد عنوانها «رتشارد وتلو» تحاكى شعر إليوت محاكاة ساخرة :

**إذ نتقدم فى السن ، لا نصغر فى السن .**
**الفصول تعود ، وأنا اليوم فى الخامسة والخمسين ،**
**وفى مثل هذا الوقت من العام الماضى كنت فى الرابعة والخمسين ،**
**وفى مثل هذا الوقت من العام المقبل سأكون فى الثانية والستين .**
**لست أستطيع أن أقول (إذا عبرت عن رأيى الشخصى) إنى أود**
**أن أرى عمرى يكر راجعا مرة أخرى ـ إذا وسعك أن تدعوه عمرا :**
**متململا بقلق تحت الدرج الريحى .**
**أو محصيا ليالى مؤرقة فى قطار النفق المزدحم .**

إن سلسلة الأعمار تجعلنا نقرأ البيت الأول قراءة حرفية ، وتذكرنا بقول إليوت فى «أربع رباعيات» : «إذ نتقدم فى السن/ يغدو العالم أعزب» . وفيما بعد يكتب الشاعر ريد : «الريح داخل ريح عاجزة عن ان تتكلم من جراء الريح» وهى محاكاة بارعة لبداية القسم الخامس من قصيدة إليوت «أربعاء الرماد» : «ومازالت هناك الكلمة غير المنطوقة ، الكلمة غير المسموعة/ الكلمة دون كلمة ، الكلمة داخل/ العالم ومن أجل العالم» مما يؤكد ، عن طريق إدخال كلمة «ريح» ، عنصر الانتفاخ الطنان فى شعر إليوت .

فإذا انتقلنا إلى التورية الساخرة Irony واجهتنا بعض الصعوبات . عندما يقول فلوبير إن إما بوفارى ـ أثناء مرضها ـ أبصرت رؤيا للغبطة السماوية والنقاء قررت ان تعلو إليها ، فإن لغته لا تقدم ـ فى حد ذاتها ـ براهين قاطعة على انه يضمر تورية ساخرة :

«أرادت ان تغدو قديسة . اشترت مسابح . وارتدت تمائم . أرادت ان يكون فى غرفتها ـ عند رأس فراشها ـ وعاء مطعم بالزمرد لحفظ الذخائر الدينية ، لكى تقبله كل مساء .»

كيف نتعرف على عنصر التورية الساخرة ها هنا ؟ ما الذى يستثير ويدعم الافتراض القائل إن هذه السطور ينبغى أن تقرأ بشئ من التباعد ، واستكشاف للاتجاهات الممكنة إزاءها ؟

الاجابة هى اننا نعمد إلى النماذج العامة للسلوك الإنسانى مما يفترض إننا نشترك فيه مع الراوى : فالمرء لا يقرر ببساطة ان يغدو قديسا ، مثلما قد يقرر أن يغدو

ممرضة أو راهبة . وحتى لو كانت القداسة مما يتيسر بقرار ، فإن السبيل إليها لا يكون شراء عدة معدات . أضف إلى ذلك ان فكرتنا عن القداسة تتعارض مع الصور العينية التى تتخذها رغبات إما : فالزمرد على وعاء لا يكفل تقدم الروح ، كما أن الوعاء لا يشترى لكى تطبع عليه القبلات .

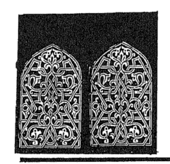
**خاتمة**

ويختم كالر كتابه ـ الذى ما عرضنا منه سوى غيض من فيض ـ بقوله إن المشروع البنيوى يحكمه دافعان : أحدهما ذهنى ، والآخر أخلاقى . إننا ، فى التحليل الأخير ، لسنا سوى نسق قراءتنا وكتابتنا . فنحن نقرأ ونفهم أنفسنا إذ نتابع عمليات فهمنا ، وإذ نختبر حدود ذلك الفهم . ومعرفة الذات تعنى دراسة لعمليات الافصاح والتفسير التى تنبثق بواسطتها لتكون جزءا من العالم . يقول بارت : «إن المشكلة الخلقية الأساسية هى أن نتعرف على العلامات أينا كانت ، أعنى ألا نظن العلامات ـ خطأ ـ ظواهر طبيعية ، وأن نجهر بها بدلا من أن نخفيها» . لقد نجحت البنيوية فى إماطة اللثام عن كثير من العلامات ، وعليها الآن أن تنظم ذاتها ـ على نحو أكثر اتساقا ـ لكى تشرح طريقة عمل هذه العلامات . عليها أن تحاول صياغة قواعد المواضعات بدلا من الاكتفاء بتأكيد وجودها . إن النموذج اللغوى ـ حين يستخدم كما ينبغى ـ قد يبين كيف تتقدم ، ولكنه لا يستطيع أن يجاوز هذه الغاية كثيرا . لقد أعان على تزويدنا بمنظور ، ولكننا حتى الآن لا نفهم إلا أقل القليل عن الطريقة التى نقرأ بها .

■■ ■■





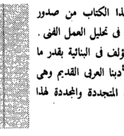



# البنائية والأدب العربي في العصر الوسيط

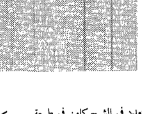
عرض : حسن البنا

• تأليف أندراس حامورى

• مطبعة جامعة برنستون ـ نيوجرسى ـ ١٩٧٤ م



**تأتى القيمة الحقيقية لهذا الكتاب من صدور مؤلفه فيه عن مبادئ البنائية فى تحليل العمل الفنى. ونحن لا يهمنا أن نناقش المؤلف فى البنائية بقدر ما يهمنا الاطلاع على رؤيته لأدبنا العربى القديم وهى رؤية تعد من قبيل القراءة المتجددة والمجددة لهذا الأدب بشعره ونثره.**



وطبيعة المنهج تطرح الرؤية النقدية للعمل الفنى ولكنها لا تلزم أحدا بها ، لأنها مجرد رؤية واحدة من كثير يمكن أن يُتَنَاوَل العمل من خلالها . ويذكر المؤلف فى مقدمته أن تحليل الأعمال الأدبية أشبه بالتحليل اللغوى ، لا يجد فيه بعض الناس متعة ، فالمشكلة الواحدة فى مثل هذا التحليل يمكن أن تُحَلَّ بأكثر من طريقة . كما أن بعض الحلول التى يمكن الزعم بجدواها لا يمكن أن تُقَيَّم تقييما صحيحا إلا بعد الوصول إلى حلول لكل المشكلات ، وهو ما لا يحدث أبدا ٧:٤ ومن هذا المنظور يحدد الأستاذ حامورى طبيعة العلاقة بين النقد والأدب ، فيرى أن التخلص من العيوب التى تضعف النقد الأدبى (من مثل إدخال وجهات نظر ضيقة تنتمى إلى علم النفس ، أو وجهات نظر تنطوى على مفارقات زمنية وتنتمى لعلم الاجتماع ) لن يؤدى إلى نهاية الشروح المتعددة للنص الأدبى ، أو توحيد النقد الأدبى ، ذلك لأن التعدد فى الشرح كامن فى طبيعة العلاقة بين النقد ومعنى العمل الفنى . ومما لا شك فيه ، عنده ، أن المتعة الكبرى فى النقد مرتبطة بتميز النقد بهذه الشخصية غير الكاملة .

ويقدم المؤلف مثلا يؤكد به ايمانه بهذا المبدأ الجوهرى فى العملية النقدية ، حيث يقتبس من M. Dufrenné قوله عن راسين :

**«لا توجد حقيقة نهائية عن راسين تلزم الناقد بقانون كل شئ أو لا شئ ، ذلك لأن راسين نفسه كمبدأ حقيق ، يجعل كل ما يقال عنه ، مهما كان متنوعا ، حقيقيًّا ، ولكن ألا يُوجد ما يجعل ما يقال عن راسين خطأ ؟ . بلى ، فإن الأقوال غير الحقيقية عن راسين والتى لا تنتج عن قراءة حقيقية لراسين هى هذا الخطأ . وربما بدا أن تنوع الشروح حول راسين شئ ظاهرى أكثر منه حقيق ؛ ذلك لأن جميع الطرق قد تلتق حول نواة من المعنى واحدة لا تُحَطَّم ، ولا تكشِف أبداً عن معنى نهائى يمكن أن نصل إليه» .**

ومن هذا المنطلق «البنائى» ، يبدأ المؤلف دراسته . أو قل رؤيته للأدب العربى فى العصر الوسيط (ويقصد به الفترة من العصر الجاهلى حتى نهاية القرن الرابع الهجرى تقريبا ) . ويقسم كتابه إلى ثلاثة أجزاء تقوم على ثلاثة منطلقات :

أما الجزء الأول فهو «**فى الأساليب والتحولات الأسلوبية**» ، ويندرج تحته ثلاثة فصول عن القصيدة الجاهلية (الشاعر بطلا ) ، وعن قصيدة الغزل والخمر (الشاعر مهرجا شعائريا ) ، وعن الوصف (نظرتان للزمن ) . ويحكم هذا الجزء ، بفصوله الثلاثة ، منطلق تاريخى ، يدفع المؤلف إلى التركيز على التحولات الأساسية التى حدثت فى تقاليد الشعر العربى ، واتجاهاته نحو الزمن والمجتمع ، على امتداد الفترة التى تعد المقياس الحقيق للشعر العربى القديم كله .

ويثير المؤلف فى بداية كلامه عن القصيدة الجاهلية بعض القضايا التقليدية التى يبدأ بها دارسوا الشعر الجاهلى غالبا كلامهم عن هذا الشعر ، ويردد نفس الملاحظات التى تخص هذه القضايا التقليدية . ولكنه يريد أن ينتهى إلى هدف غير تقليدى عندما يسلم فى نهاية كلامه عن قضية الشعر الجاهلى بأنه مهما كانت الأشعار المزيفة التى ألقاها جامعوا الشعر فى القرن الثامن الميلادى (حوالى الثانى الهجرى) على جمهورهم ، فمن المستحيل أن يشكل ما قالوه كَمّاً متكاملا من الشعر ، مختلفا دلاليا عن شعر الفترة التى كانوا يعيشونها ، دون أن يتاح لهم كَمٌّ معقول من مادة موثقة ، تنتمى إلى العصر الجاهلى نفسه وبناء على هذا ، فإن البحث المباشر للعلاقات بين التقاليد فى الشعر القديم ، والملامح الأسلوبية لهذا الشعر ، وتحولات الروح الموجهة driving للشعر العربى بعد الاسلام ، كلها أمور لا سبيل إلى الرجوع عنها مهما كانت اشارات الشك التى يوجهها دارسوا أدب العصر الوسيط إلى الشعر الجاهلى *.

أما الجزء الثانى من الكتاب فموضوعه «**التقنية**» ويتكون من فصلين أولها عن «القصيدة وأجزائها» ، وثانيها بعنوان «مبهمات» Ambiguities ويركز المؤلف فى هذا الجزء على بعض مشكلات التكنيك من قبيل الكيفية التى تصنع وحدة القصائد ، والتقاليد الشعرية ، وكيفية معالجتها . ويواجه المؤلف فى هذا الجزء الدارسين الغربيين للأدب العربى منصبا من نفسه مدافعا عن وحدة القصيدة القديمة ، ويضرب أمثلة معظمها من شعر أبى نواس ، ويدير المناقشة فى هذا الجزء من كتابه على محورين يتناول الأول قصائد تعتمد وحدتها على استخدام حيل بلاغية أولية ، ويفحص فى الثانى عددا محددا من طرائق الانتقال والاستنتاج .

* انظر ص ٣٥ حيث يقول إن الرؤية الجاهلية للحياة استمرت فى القرن الثانى الهجرى وكانت من عوامل ازدهار فن نحل الشعر لوجود جمهور فضلوا رؤية الشعراء الجاهليين للحياة ورأوها أكثر نبلا من رؤية معاصريهم

أما الجزء الثالث والأخير من الكتاب فعنوانه «**إنشاء القصص**» وفيه يكتب المؤلف دراسة عن «قصة رمزية An Allegory من ألف ليلة وليلة» وهى تلك القصة التى تدور حول مدينة النحاس ، ودراسة أخرى عن «الحمال والثلاث بنات» بعنوان «موسيقى الكواكب» .

ويعالج المؤلف فى هذا الجزء الأخير طرائق الانشاء (البناء) فى النثر ، متأملا حكايَتين من «ألف ليلة» ليكشف عن الانتظام وعدمه فى نفس الوقت .

إن مهمة عرض ومراجعة هذا الكتاب بصورة نقدية تبدو مشكلة حقا ؛ ذلك لأن المنهج الذى سلكه المؤلف منهج تحليلى ، رغم منظوره التاريخى فى بعض الأحيان ، وفى مثل هذه التحليلات كما قلنا فى البداية ، يصعب التقييم الصحيح . وقد قرأتُ الكتاب واستمتعت بقراءته على الرغم من صعوبة اللغة التى كتب بها ، والتى لاحظها أحد الذين عرضوا لهذا الكتاب من المتكلمين بالانجليزية أنفسهم** والأحكام التقويمية التى وردت فى المراجعة المشار إليها تجعلنى أوقن بعدم جدوى المحاولة من الأصل ؛ إذ أن المراجع نفسه يتحرك بين النقيضين فى منطقة النسبية ، وهو بعدُ يصدر عن رأى شخصى تماماً فى الحكم على مؤلف الكتاب ، وربما شجعه على هذا منهج المؤلف نفسه .

وإذا كان من الصعب التحرك فى نفس الدائرة السابقة فإننى أحاول عرض فكرة الفصل الأول بايجاز ، طارحا ـ فى نفس الوقت ـ ملاحظات متصلة بهذا الفصل عن بقية الفصول ، كى يخرج القارئ بفكرة عن الكتاب ، أرجو أن تكون كافية لاغرائه بقراءته ، لأنه يستحق القراءة بالفعل ، على الأقل من جانب المتخصصين .

يميز المؤلف بين شكلين للقصيدة فى الشعر الجاهلى : فهناك قصائد تركز على موضوع واحد ، وأخرى تربط عددا من الموضوعات Motifs *** المتباينة صوريا . ويقول إنه من المستحيل أن نضع جدولا من الموضوعات والحركات Sequences التى تشترك فيها القصائد جميعا ، لأن هذه القصائد تأخذ باستمرار من معين من معين مشترك ، ومع هذا ، فهى أعمال لأفراد من الشعراء . ويضيف المؤلف : ولكن يمكن تجميع الظواهر الملاحظة فى معظم القصائد فى اطار واحد ، حاسم بشكل معقول فى النصف الأول من القصيدة ، وأكثر مرونة فى النصف الثانى منها .

** انظر : J.N. Mattock, Journal of Arabic Literature Vol. VII p. 153, 164.

*** يترجم كمال أبو ديب هذه السمة فى العمل الفنى بـ «خيط معنوى» أو «موتيف» . انظر «نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى» ، مجلة المعرفة السورية ، العدد مايو ١٩٧٨ ، ص ٣١ .

يرى المؤلف أن الموت رابض فى مناظر الحرب أو مظاهر الاستمتاع بفراغ السلم على السواء فى القصيدة الجاهلية . وكثيرا ما استدعى الاعتقاد فى الحياة بعد الموت شعورا بالحزن أكثر من السرور . ولم تكن غياب الدعاوى الدينية لتؤدى ، بشكل يصعب تجنبه ، إلى استغراق كئيب لا معنى له فى فكرة الموت ، ولكن الاحساس بالفناء Mortality هو غذاء الفن ، ومواجهة الموت وجها لوجه هى المهمة الأولى للقصيدة . (ص ٨) . وربما ظهرت هذه المهمة أكثر وضوحا فى ضوء حقيقة مؤداها أن الجسارة والبطولة فى الشعر القديم تنال أفضل تقدير اجتماعى ، خصوصا فى المجتمع البدوى .

ويقترب المؤلف من الفكرة أكثر من ذلك ، ليربطها برؤيته للقصيدة الجاهلية والاسلامية بعد هذا ، عندما يقول إن معاناة الموت هى قَدَر البطل ، والشئ الجوهرى للروح البطولية ليس المبادرة الى القتال ، بل التحلى بسمة الراغب فى الموت ، للسيطرة عليه بعد معاناته ولكن الشعر الذى يتحد فيه الشاعر والبطل يتعرض لمواجهة مشكلة درامية ؛ إذ لا يوجد شخص يستطيع أن يجرب الموت ثم يتكلم عنه ، وإذا كانت سمة الانسان بعد موته تعنى أن الأحياء يقومون بهذا الدور بدلا من البطل ، فإن هذا من قبيل التحايل على حل المشكلة . أما الاجابة النموذجية فى القصيدة لهذه المشكلة فهى اجابة مختلفة ، حيث يندمج الشاعر فى أعمال تُشْعِر القارئ بموازاتها للموت البطولى ، فتصبح أمثلة للأريحية والاقتداء والبذل .

إن الكرم غير المحدود ، إذن ، أحد هذه الأعمال التى يستغرق فيها الشاعر ، وهو كرم يرتفع فوق معنى الرحمة وفوق قيمة التكامل الاجتماعى ، ويصبح تحطيما لما يمكن أن يحتاجه المرء لقوت غده «أهلكتَ مالا لو ضننت به» ، كما يقول تأبط شرا (المفضليات ١ : ٢١) .

وتأتى مظاهر الشرب هنا أيضا ، «فإذا شربت فإننى مستهلك مالى» ، كما يقول عنترة فى معلقته . وتبرز أهمية هذه المبادئ حول فكرة الكرم فى الشعر القديم ، عندما نتتبع تحولاتها فى الشعر بعد الاسلام وتنعكس الأريحية فى الشعر ، على التوازن بين الانفاق والامساك ، وهما قطبان يفيد المؤلف فى تحليلها من أفكار جستر Gaster عن الشعائر الموسمية المتصلة بالجدب والخصب .

ويقارن المؤلف بين النموذج الرُّواقى والنموذج البطولى فى الشعر العربى القديم ، من حيث تعاملها

مع هذه الثنائية التى ينقلها إلى معنى الألم والسرور ؛ إن النموذج الرواقى غير قادر على الانسحاب من الألم والسرور أو (اللذة الحسيه) فإنه يحقق توازنا بينهما عندما يمنع نفسه من الإستغراق التام فى هذه الإحساسات أو الإذعان الكامل لها ، يصبح مستغرقا ومأخوذا بهذه الاحساسات . أما النموذج البطولى فيتميز بموازنة تنتج عن الوسيلة الأخرى الوحيدة أى الرغبة فى أن تكون مأخوذا فى كل الأحوال ، السارة والمميتة على السواء . (١٢)

وينتقل الأستاذ حامورى بعد هذا كله إلى التساؤل عن العلاقة بين مكونات الجزء الأول والثانى من القصيدة ، طارحا أسئلة من قبيل : هل محض الصدفة هى التى أدت إلى اطراد مكونات الجزئين على هذا النحو؟ وهل يمكن أن نفترض أن مفردات القصيدة قد تطورت وازدهرت من خلال عدد من الموضوعات Motifs الحية والمنتظمة بنائيا ؟

وهو يستخلص من عدد كبير من القصائد الجاهلية (فى المفضليات أساسا) أن الكثير من القصائد المعقدة تفتتح بالنسيب ، ويتلو هذا القسم وصف مفصل للناقة . إلا أن بعض هذه القصائد تحتوى فقط على وصف خالص لرحلة الشاعر فى الصحراء وفى الأوقات المتأخرة ، عندما أصبحت القصيدة بشكل أساسى مديحا لممدوح ، تحول النظام فى القصيدة إلى نسيب ـ رحلة خلال الصحراء المحفوفة بالمخاطر إلى مكان الممدوح ـ ثم المدح . وهذا هو ما يذكره ابن قتيبة فى القرن الثالث للهجرة . إن «فكرة الرحلة ماثلة فى القسم الخاص بالناقة من القصائد القديمة ، ولكنها تعتمد دائما على وصف الناقة وتدخل فى الحديث عن الحصان ونادرا ما تتمتع بوجود ذاتى ، أو ترتبط بهدف محدود . (ص ١٣ ـ ١٤) .

والموضوع الأساسى فى النسيب هو تيار الزمن ، الذى يكبح جماحه فيما يتعلق بعاطفة الحب ، فى مقابل الزمن الانسانى والدائرى الذى يخفف من وطأة هذه العاطفة .

وعلاوة على هذا فإن المنازل المهجورة بمثابة تجسّد لحياة الترحل التى تفرض اللقاء والرحيل (الوداع) ، وهما الموضوعان اللذان يعالجهما النسيب . وعندما نقدر أن الشعراء لم يكتبوا نسيبا أبدا فى زوجاتهم (ليس اشمئزازا من الزواج بقدر ما هو جرى على الاسلوب المتبع) ، بل يختارون دائما نساء كتب عليهم فراقهن فى النهاية ، نرى الاطار (السيناريو) المناسب تماما لموضوع الفراق داخل الأطلال ، وينبع هذا الاطار من أن الحاجة إلى الاحتفاظ بالحياة تجعل الفراق أمرا لا مفر منه . (ص ١٨) .

وعندما يكون موضوع الأطلال موجودا فهو يؤكد العلاقات المكانية والزمنية فى مقدمة القصيدة ، وتعتبر الحركة الزمنية اللا ارادية للنسيب فى اتجاه اللانهائى (الفراغ) Kenosis موازية بشكل أساسى لحركة ارادية ، دون مقصد معلوم تنتمى إليه رحلة الناقة Destination وهذه الحركة موجودة فى القسم الخاص من القصيدة (ص ١٩) .

وفى قصائد الأطلال ، تقدم هذه الموازاة (الثنائية) بطريقة منظمة بشكل خاص . ولا يحتوى الزمن الحاضر ، فى منظر الأطلال ، مضمونا مؤثرا يمكن الكلام عنه ، ولكن الماضى متمثل بعبء خاص فى مقابل الحاضر الغامض ، غير الواضح فى معالمه إلا فيما يتصل بالذكرى . والشاعر يصل إلى قفر ولكنه قفر مألوف لديه ، ولا أحد يخبرنا عما جاء به إلى هذا القفر ، ولا نعلم أبدا كيف قضى حياته ، منذ أن رأى هذا المكان آخر مرة . بهذه الطريقة يُغَطَّى الفراغ اللانهائى الفضاء Emptiness ، فى نهاية الأمر ، عمقا فى الزمن . (ص ١٩) .

ومن ناحية أخرى ، يميِّل المكان إلى أن يكون محددا تماما ، فأسماء الأماكن مذكورة غالبا ، ونتيجة لهذا ، فإن الحركة الهائمة بلا هدف والمتضمنة فى قسم الناقة مثيرة للانتباه إلى أكبر حد ، من حيث تعلقها بمكان معين فى الأصل . وأكثر من هذا ، فإن الأطلال هى النقطة التى يتقابل فيها الزمانى والمكانى من القصيدة وليس من قبيل الصدفة أن يتميز الانتقال من موضوع الأطلال إلى موضوع الناقة بميل إلى تأكيد «التنازل عن الحق» ، كعمل من أعمال الارادة ؛ فالخبرة المتكررة الأرادية للفراغ الزمنى Temporal Kenosis الحذى لا تستطيع الارادة أن تلعب فيه دورا على مستوى المكان ، تنطوى على تفضيل لذلك الاطار بمفرداته عن الموت والخسارة الارادية . (ص ١٩) .

وفى الثلث الأخير من الفصل يربط المؤلف «الثنائية» التى استعارها من جستر حول الشعائر الموسمية للجدب والخصب بثنائية المرأة والناقة فى القصيدة الجاهلية ، حيث تصبح المرأة والناقة أيقونتى القسمين الخاصين بالنسيب والناقة فى القصيدة . ويقول إن كلاً من المرأة والناقة يلعب دورا بارزا معنى فالتقابل بينهما يشير إلى مبدأىْ النظام فى القصيدة ؛ من حيث أنهما إعادة تمثيل إستعارى تغدو المرأة فيه رمز الحركة اللاإرادية نحو الفضاء من خلال الزمن ، وتغدو الناقة رمز الحركة الإرادية نحو الفضاء من خلال المكان . ومن هنا تمثل الناقة والمرأة تحققا لتوازن يستخدم فيه الثنائيات المتقابلة ؛ حيث تغدو المرأة ممثلة للحياة الرخية ، وتغدو الناقة ممثلة للجهد والشدة ؛ ولا جرم فالأولى رخصة هنية ، والثانية (الناقة) صلبة ضامرة

ويؤدى الربط بين هذه الثنائية الشعائرية والثنائية الفنية إلى اعطاء القصيدة الجاهلية وظيفة شبه شعائرية (ص ٢٤) ، تأتيها من تميزها بخاصية أخّاذة فى الأدب العربى القديم وهى تكرار صفحات وصفية مترعة بالوصف الذى يتميز عموما بأنه (ا) ثابت ، و (ب) مُجْهِد ، و (ج) يمكن التنبؤ به . وهذه المميزات هى «العامل» المشترك الذى يربط بين الآداب الكلاسيكية والأساطير القديمة على وجه العموم .

ويختم الأستاذ حامورى هذا الفصل الشيق عن القصيدة الجاهلية والشاعر الجاهلى باقتباس من فريدرك شليجل فى أحد كتبه المبكرة ، يقول : «باستثناء اليونان فإن جميع الأمم (البربرية) أو المتحررة ، تعالج الفن كعبد لواحد من اثنين هما : الاحساس أو العقل» . ويرى الأستاذ حامورى أن القصيدة العربية تجمع بين كل من الاحساس والمنطق فى مواجهتها للدهر (بمعنى الزمن والقابلية للتحول أو الصيرورة) الذى يحكم العالم غير مكترث بالسلوك أو العقل الانسانى . وكى يحقق الشاعر الجاهلى التوازن داخل القصيدة فإنه يسلم نفسه إلى الخبرة الارادية للامتلاء ، مثلما يسلمها إلى الخواء ، فيسلمها إلى الربح والخسارة على حد سواء . ولمّا كانت الخبرة الارادية للخسارة (إذا قدِّر لها أن تكون خسارة) يجب أن تتجاوز المصلحة أو الفائدة الاجتماعية ، فإن الشاعر الذى يبنى نموذج التوازن مضطر إلى تقديم أعماله فى وضع يحاسبه فيه ممثلو المعيار الجماعى . ولذلك فقد كان الشاعر الجاهلى يرى العالم ، حتى وهو فى وسطه ، كما لو كان يراه من قمة جبل ، فى لمحة واحدة ، تجمع بين الظل والضوء ، فى هدوء المراقب والمنغمس فى نفس الوقت .

أما بعد الاسلام فقد توقفت الحياة البطولية فيما يرى المؤلف ، عن أن تكون خبرة انسانية متماسكة ومتوازنة ، على نحو ما كانت قبل الاسلام . ولم تعد الحياة والموت طرفَىْ نقيض ، وإنما صارا مرحلتين تتبع كل منهما الأخرى ، فتفضى إلى الجنة أو إلى الجحيم . وعندما ينكسر النموذج البطولى على هذا النحو لن يكون هناك مبرر للشعر ، كى يعكس مثل هذا النموذج . يضاف إلى هذا نهوض النثر ليسد هذه

الفجوة متمثلا فى القصص (التى يعالج المؤلف اثنين منها فى آخر جزء من كتابه) وقد أشرنا من قبل إلى افتقاد الناس بعد الاسلام إلى هذه الروح، الأمر الذى كان من عوامل تزييف أو نحل الشعر الجاهلى فى القرن الثانى والثالث الهجرى، لكن المؤلف لا يكتفى بذلك وانما يمضى إلى تأمل ما حدث من تحول فى طبيعة الشعر بعد الاسلام، حيث يلاحظ فى شعر العذريين ظهور شكل جديد من الرغبة فى اللا نهائى، (ص ٣٨) وهو الشكل الذى تبلور فى (قصيدة الحب) الغزلية، والخمرية.

ويحلل هذين الشكلين فى الفصل الثانى كله فى ضوء الثنائية التى بنى عليها مناقشته للقصيدة الجاهلية فى الفصل الأول. وينتهى إلى أن الخسارة، فى القصائد الاسلامية (الخمرية عند أبى نواس)، تتقبل بشكل ارادى، والخطر يُغَازَل، والنتيجة توازن وأمن عاطفى، حيث يتم التغلب على الفجيعة بالسعى الملئ بالرغبة فى أمان زائف من الزمن. والنتيجة نصف واحد للتوازن: دور المهرج الطقوسى. والنصف الآخر قانون المسلم الأزلى.

وفى الفصل الثالث «الوصف: نظرتان للزمن»، يتعرض المؤلف للقصائد التى تأخذ الزمن كوسيط لتوازنات متعددة، وتنقسم القصائد التى يناقشها المؤلف إلى قسمين: فى مجموعة القسم الأول يخلص الشاعر الزمن تماما أو يذيله، وفى مجموعة القسم الثانى يستسلم الشاعر بكل وجوده للزمن. ويأخذ المؤلف أمثلته على القسم الأول من الصنوبرى أما القسم الثانى فيأخذه من ابن المعتز.

**ومهما يكن من أمر فقد كان المؤلف دائما يقيم مقارنات بين طبيعة الشعر البدوى والمجتمعات البدوية بشكل عام وطبيعة الشعر الجاهلى، وتمتد هذه الملاحظة إلى تأمله للطبيعة الشفهية للشعر الجاهلى وما انتهى اليه من مقارنة بين هذا الجانب من الشعر الجاهلى والأدب الشفاهى فى المجتمعات الأخرى وذلك شئ مهم ومفيد فى تحليل مثل هذه النصوص القديمة، وهو، بعد يتعلق بطبيعة المنهج البنائى الذى تأثر به المؤلف تأثرا واضحا؛ فقدم نموذجا مغايرا للصورة التقليدية عن دراسة المستشرقين للشعر العربى القديم.**




شركة الإعلانات المصرية
صحف
ملصقات
نيون
سينما
تليفزيون
إذاعة
طباعة
تسويق
نبيل
أكبر مؤسسة
للخدمة الإعلانية
في الشرق العربي
تنفرد بمجموعة
متكاملة من الوسائل
الإعلانية
تخدم: الاقتصاد القومى
فى كافة المجالات
لكافة الاستعلامات اتصل ب
القاهرة: ٢٤ شارع زكريا أحمد "جلال سابقاً"
تليفون ٧٤٤١٦٦
الإسكندرية: ١ شارع الدكتور أحمد عبد السلام
تليفون ٢٧٣٦٦

# عبد الفتاح رزق

## و (بداية اللعبة) الفنية

الدكتور سيد حامد النساج

**شهدت الشهور الأولى من الثمانينيات ، والشهور الأخيرة من السبعينيات ، نشاطاً متزايداً فى مجال القصة القصيرة . وإن بدا للبعض غير ذلك . مما يجعلهم بين الفينة والفينة ، يطلقون ما يحلو لهم من مصطلحات ونعوت ، على غرار : أن القصة القصيرة فى أزمة ، وأنه لم يعد ثمة من يعيد إليها ازدهارها ، أو من يحل محل روادها . إلى غير ذلك من الأحكام التى لا تستند إلى رصد حقيقى ، ومتابعة آنية ، وتأمل نقدى واع ، وحرص شديد على الاكتشاف .**

**ومن الظواهر اللافتة ، أن الفترة الأخيرة أفرزت عدداً من الشباب الذين بدأوا يخطون أولى خطواتهم نحو كتابة القصة القصيرة . ظهرت أسماؤهم وقصصهم فى صحف «الأهرام» ، و«الأخبار» ، و«المساء» ، ومجلات «آخر ساعة» و«روز اليوسف» و«حواء» ، ثم المجلات المتخصصة فى نشر القصص «كالقصة» و«عالم القصة» . ومن قبل قدمت «الكاتب» على صفحاتها عدداً وافراً من القصص ، لعدد كبير من الشباب الجدد ، الذين ينشرون لأول مرة . وكل المطلوب ممن يعنيهم أمر الأدب والأدباء ، هو أن تتاح لهؤلاء فرص النشر المتصل ، مع التوجيه النقدى الموضوعى .**

ولا يخفى أن من شباب كتاب القصة القصيرة من بلغ به اليأس من النشر حداً جعله يطبع قصصه بطريقة خاصة ، وفى أعداد محدودة ، وعلى نفقته المحدودة مادياً . وربما سبب له ذلك ضيقاً واضطراباً فى حياته . بل إن منهم من طبع قصة قصيرة واحدة ؛ إذ الأهم - فى نظرهم - هو أن يعبر الواحد منهم عن وجوده ، وعن رؤيته ، وعن قدراته ، مهما تعسفت معه دور النشر العامة والخاصة ، وضاقت به صدراً ، أو وقفت إمكانياتها حائلا دونه ، وهى مسألة مرتبطة بما نقرؤه من نشرات غير دورية مثل : «مصرية» ، و«الشارع» ، و«آفاق ٧٩» ، .و«أصوات» ، و«القاهرة ٨٠» ، وغيرها فهناك قصص قصيرة منشورة على هذا النحو ، مثل قصة «الحام» لأمامة خليل ، و«الخصبة والجدبة» لسلوى بكر ، و«السقف» لفؤاد قنديل ، بل إن هناك من ينشر مجموعة قصصه على نفقته الخاصة ، كذلك الذى يفعله شباب القصة القصيرة فى الاسكندرية ، مما جعلهم - فى السنوات الأخيرة يثبتون حضوراً حقيقياً ، ويتحركون حركة إيجابية نحو الأفضل من النتاج .

**ومع ذلك كله ؛ فإنه ليس كل شاب قادراً على أن يقتحم صعاب الطباعة والنشر والتوزيع ، والإعلان عن نفسه ، والدوران حول الأجهزة ، أو دور الصحف ، أو ردهات الإذاعة والتليفزيون .**

وما أشرنا إليه ليس إلا جزءاً من حركة القصة القصيرة فى هذه الأيام ، فضلاً عن صدور مجموعات قصصية لأجيال متعددة من كتابها . فقد أصدر محمود البدوى مجموعتى (**الظرف المغلق**) و(**صورة فى الجدار**) ، وأصدر سعد حامد (**أمسية للحب**) و(**الخوف من الحياة**) ، وأصدر محمد كمال محمد (**الأعمى والذئب**) و(**الحب فى أرض الشوك**) ، وأصدرت سكينة فؤاد مجموعة (**ليلة القبض على فاطمة**) ، ونبيل عبد الحميد (**الدوران حول السور**) ، وعبد العال الحمامصى (**هذا الصوت وآخرون**) . وأحمد عادل (**رجل فى فقاعة**) ، وفؤاد قنديل (**كلام الليل**) ، وعائشة أبو النور (**ربما تفهم يوماً**) ، ومصطفى عبد الوهاب (**أحزان عبد الجليل أفندى**) ، ومحمد جابر غريب (**أنشودة للحياة**) و(الليل والصمت) ، إلى غير ذلك مما أصدره كتاب القصة القصيرة فى الإسكندرية والمنصورة .

وقد أسهم الكاتب القصصى عبد الفتاح رزق فى حركة القصة القصيرة هذا العام . إذ أصدر فى يناير ١٩٨٠ مجموعة قصصية بعنوان (**بداية اللعبة**) . وهى خامس مجموعة يصدرها بعد : «**باب ١٤**» ١٩٦٠ ، و«ع **الربابة يا زمن**» ١٩٦٥ ، و«**ولا فى الحواديت**» ١٩٧١ ، و«لوكاندات كلوت بك» ١٩٧٣ ، بالإضافة إلى ثلاث روايات طويلة هى : «**حديقة زهران**» و«**الوليمة**» و«**الجنة والملعون**» ، وكتابين فى أدب الرحلات هما : «**مسافر على الموج**» و«**رحلة إلى شمس المغرب**» .

**ومع كل هذا فإنك لا تجد له ذكراً فى الدراسات التى تتناول فن الرواية ، أو أدب الرحلات ، أو فن**

**القصة القصيرة ويبدو أن بعض النقاد ـ إزاء كم عطائه وقدم تاريخه الأدبي ـ لم يهتد إلى جيل معين ينسبه إليه ، أو إلى اتجاه محدد يصنفه فى ضوئه ، فالتزموا الصمت حياله ، على الرغم من أنه بالغ الحرص على إثارتهم .**

**وفى تصورى أنه أقرب إلى تجارب الجيل الجديد منه إلى المرحلة التى شهدت نتاجه . وإنه مثال لجيل بدأ بداية عادية متأثرة بما كان سائداً فى الخمسينيات وأوائل الستينيات ، من فكر وفن وطريقة معالجة ، ثم مالبث أن أخذ نفسه وفنه بجد وصرامة . بحثاً عن «شكل» قصصى يبتعد به عن «الحدوتة» ، ويكون أكثر إحكاماً ودقة . وهو ما يزال مستمراً فى بحثه هذا . محاولاً فى كل مجموعة قصصية أن يقدم شيئاً متطورا خطوة عن سابق خطواته التى خطاها . وحرصه على التجديد يبعث على التفاؤل بأنه سوف تكون له معالمه الفنية الواضحة فى مستقبل القصة القصيرة المصرية .**

وهذه المعالم ستكون محصورة فى «الشكل» الخاص بالقصة القصيرة أولاً وقبل أى شىء آخر . إنه يبدو مهتماً ومشغولاً بالشكل وحده ، حتى أصبح غاية فى حد ذاته . فالقصة المحكمة البناء ، هدف كان يسعى للوصول إليه ، وقد فاق فى ذلك أقرانه . ويبدو أنه كان يخطط لذلك منذ بدأت اللعبة الفنية عنده . سوف نقوم الآن برحلة قصيرة فى عالمه ، قد تكون (**بداية اللعبة**) فيها هى نهاية المطاف . .. .

تختفى صورة القرية المصرية ، والفلاح المصرى ، من قصصه القصيرة . ولا ظل للعمال أيضاً . وظلت السيطرة ـ فى البداية ـ للبيئة الساحلية ، وللمدن التى تقع على شاطىء البحر الأبيض المتوسط ، وبخاصة مدينة الاسكندرية التى تبسط ظلها على تشبيهاته وصوره ، والتى تدور حولها بعض القصص : (طبعاً ستقول لى يعنى هو أنت أصلك من الريف .. ما انت من مدينة برضه .. من اسكندرية .. آه .. معك حق .. ولن أجادلك فى الفرق بين الصخب هنا وهناك .. لأنى فى الحقيقة ربما يغلبنى الشعور بالحنين إلى الاسكندرية .. إلى أهلى هناك)[1] .

إن معظم قصص مجموعته الأولى «باب ١٤» مستمد من حياة الناس فى الاسكندرية . وكذلك قصص «الشقيقان» و«البحر لا شاطىء له» وغيرهما من مجموعة (ولا فى الحواديت) . لعله كان حريصاً على إظهار ذلك فى بداية حياته الأدبية . يقول : (واقترب منها بجلبابه الذى تفوح منه رائحة السمك مختلطة برائحة ماء البحر .. وقد اتسعت فتحتا أنفه ، فبدتا وكأنهما عيون صغيرة أعدت لصيد «البسارية» ، وصغرت حدقتا عينيه ، وإن ازداد بريقها ، واتخذت شفتاه المفتوحتان شكل قارب صغير)[2] . ويقول : (تهتز فى مشيتها كالسمكة الآروس المفضضة)[3] . وهكذا يجرى أسلوبه ، وتأتى صوره وتشبيهاته .

اختار من هذه البيئة بعض الشخصيات التى تعانى فى حياتها اليومية من أجل لقمة عيش . وقدم صوراً وصفية لهذه الشخصيات ، بشكل لا عمق فيه ، على نحو يدل على أنه لم يكن مؤمناً بقضايا الطبقات المطحونة ، ولم يكن على دراية حقيقية ووعى تام بأبعاد مشاكلها الواقعية ومآسيها الحياتية . وأظن أنه كان يجارى «المودة» فى تلك الأيام ، حيث كانت القرارات الاشتراكية فى يوليو ١٩٦١ ، وحين كان الكتاب يتبارون من أجل تطبيق الواقعية الاشتراكية فى قصصهم ورواياتهم .

دليلنا على ذلك ، أن النماذج التى قدمها سطحية ، غير مقنعة ، وأنه لم يستمر فى هذا الاتجاه الفنى والموضوعى نفسه بعدئذ ؛ إذ مما يثير الدهشة حقاً ، أنه عكف على التجديد فى «**الشكل**» دون أدنى التفات إلى المضمون ، فى حين أن الواقعية الاشتراكية ـ آنذاك ـ لم تكن تحتفل بالشكل ؛ لأنها أعطت كل اهتمامها للمضمون .

وأنت تقرأ قصص «شجرة الجميز» و«**أم العربى**» و«**الضنا غالى**» و«**مشكلة صغيرة**» و«**الدكان**» ؛ فإذا بك أمام شخصية تكافح من أجل أن تعيش هى وبناتها أو هى وابنها . حتى بطلة قصة «أشواق» تمارس الخطيئة ـ كوسيلة ارتزاق ـ لتطعم أخواتها ؛ فهى لا تضمن الغد الذى قد يغريها بالاستقرار ، فى ظل زوج آمن .[4]

**والمرأة المكافحة هى الوجه المفضل لديه . والشخصية المحورية التى دارت حولها معظم قصصه الأولى . ولاشك أن لهذا النموذج بالذات ارتباطاً ما باهدائه المجموعة القصصية التى تغلب عليها صورة المرأة المكافحة . إنه يهديها (إلى أول من علمنى القراءة وأول من قرأ لى .. إلى أمى) .**

ومع ذلك فإنا لا نزعم أنه اعتنق فكرة معينة ، أو أنه آمن بعقيدة ثابتة ، راح يكتب قصصه القصيرة على هديها . فلا انحياز للفلاحين ، أو للعمال ، أو لصغار الموظفين ، ولا إيمان بفكرة ما ، فلسفية أو سياسية ، كغيره من الكتاب . فقد كان محمد أبو المعاطى أبو النجا يجرى قصصه الأولى حول فكرة مجردة . كما أن كلاً من ادوار الخراط ويوسف الشارونى كانا يهتديان بفكر جان بول سارتر وسيمون دى بوفوار وألبير كامى .

وهو لا يسعى الى استبطان النفس البشرية ، واقتحام أعماقها الداخلية . أو التركيز فى اللحظة الشعورية بحيث ندعى أنه اتجه إلى الوجدان ، وخاطب العاطفة ، من خلال انفعالاته هو وأحاسيسه هو . كذلك فإن قصصه القصيرة لا تنغمس فى قاع المجتمع ، لتكشف عن صراعاته وتناقضاته ، فى ثوب فنى محكم النسج . بحيث نصفه بأنه كاتب واقعى يتوسل بالفن الجيد .

**ولكنى أزعم أنه أراد أن يتجه وجهة خاصة ، بعد ترديه فى المجموعة الأولى ، وبعد استكشافه عوالم كل الكتاب الذين سبقوه على طريق كتابة القصة القصيرة ، وأساليب معاصريه من كتابها ، فاستهدف تقديم وجبة غير دسمة فى إناء مذهب ، أو بمعنى آخر ، رغب فى إمتاع القارىء فنياً كى يدفعه دفعاً إلى التفكير طويلاً فى الكيفية التى تمت بها هذه المتعة الفنية الخالصة ، التى لم تهبط بذوقه ، والتى رفعت من قدر كاتبها فى نفس الوقت .**

كان «الشكل» هو هذا الوعاء أو الإناء . وقد جهد الكاتب فى صقله وتجويده ، وفى سبكه وصياغته ، حتى غدا النظر إليه متعة فى حد ذاتها ، تغنى عن البحث فيما وراء هذا الوعاء ، وكأن الناظر إليه إزاء تحفة فنية نادرة . والمتعة هنا لا تحققها اللغة الفضفاضة ، ولا الخيال الجامح اللا محدود ، ولا حكايات الحب اليوتوبية ، ولا صور الطبيعة الساحرة . إنها تتأتى من جودة الخامة ، ودقة الصناعة ، ومهارة التشكيل ، وانسجام الجزيئيات بعضها مع البعض الآخر . تجد هذه المتعة الفنية الخالصة فى قصص : ليلة الفأر ، الأحمر يناسبنى ، لعبة ، الشىء السهل ، بداية اللعبة ، النجدة ، حلاوة ، عندما نفرح ، إعجاب ، حكاية بنت مع رجل لا تعرفه . وقصص أخرى كثيرة تضمها مجموعاته المعروفة .

وتبدأ أولى خطوات المتعة الفنية مع عنوان القصة . إنه يجتهد فى أن يكون العنوان مبتكراً ، يحمل إشعاعات رمزية أحياناً ، ويعبر عن صورة مشحونة بالتوتر والحركة أحياناً ، ويدفع إلى الإثارة والدهشة أحياناً أخرى . أو تراه يؤكد حقيقة كانت خافية ، مثل هذه العناوين : «**شعيرات بيضاء فى منبت الذقن**» ، «**العبيد ذبحوا الشمس**» ، «**الكلب ينفخ فى المزمار**» ، «**الثعبان لا يغير جلده**» ، «**الرجل الذى يريد أن يفقد ذاكرته**» ، «**رجال بلا عيون**» ، «**عندما تولد الرياح**» ، «**ربع ساعة قبل الحادية عشر**» .

**والمتأمل فى القصص التى اختيرت لها هذه العناوين . سوف يلاحظ أن الكاتب عانى طويلاً من أجل تكوين العنوان ، وتشكيله ، وخلقه ، بما يتلاءم وجو القصة العام ، أو الرمز الذى تتوسل به ، أو عنصر السخرية إن وجد . وإن دل هذا على شىء فإنما يدل على أن الكاتب اعتبر العنوان لبنة أساسية ومهمة فى بناء القصة القصيرة . ومن هنا جاءت معظم عناوين قصصه القصيرة دقيقة وموفقة فى أداء مهمتها .**

وفيما يتصل بهذا الجانب ؛ فإنا نلاحظ أنه كان جريئاً حين أقدم على تأليف عناوين مطولة ، غير تقليدية . ومعروف أن معظم كتاب القصة القصيرة ، كانوا يلجأون إلى اختيار العناوين المختصرة ، التى لا تتعدى كلمتين اثنتين : فعل وفاعل - مبتدأ وخبر - صفة وموصوف - جار ومجرور .

من ناحية أخرى ، نجده يلتقط مما قد يتردد على ألسنة العامة ما يجعله عنواناً مثيراً ؛ فيصبح عنده وكأنه قد تحول إلى شيء جديد جداً لم تسبق لنا معرفته بشكل أو بآخر . مثل «غالى يابوى» ، «أضعف خلقه» ، «ولا فى الحواديت» .

أما كلمات الابتداء ، والفقر الأولى فى قصصه ؛ فإنها الخطوة الثانية لإمتاعنا كقراء . وهى - فيما يتضح للدارس المتأمل - تستغرق منه وقتاً وعناءً . وقد استبعد تماماً اللجوء إلى طريقة السرد المعروفة . قلما تجده يستخدم الفعل الماضى «كان» و «كنت» ، أو يلجأ إلى ضمير المتكلم . وقلما يجعل من نفسه شخصية محورية ، إلى جانب كونه الراوى ، الكاتب . ومما يدل على أنه تملك زمام بدايات قصصه القصيرة ، اننا لا نجدها متشابهة ، أو متقاربة أو تجرى على وتيرة واحدة . فلكل قصة بدايتها التى لا تصلح إلا لها . وهى مجدولة جدلاً محكماً بطريقة بعيدة عن الافتعال .

فى قصة «غالى يابوى»(٥) يبدأ بداية متفقة مع الشخصية التى تؤدى دور الراوى من ناحية ، والتى لها دور أساسى فى الحدث من ناحية أخرى . وأسلوب القصة نابع من طبيعة البيئة التى نشأت فيها الشخصية ، ومستمد من القصص الشعبى فى هذه البيئة ، ومن الشكل الفنى الذى ينتظم حكايات الراوى الشعبى وسير أبطاله . وهو يحرص على أن تبدأ كل فقرة جديدة بـ«غالى يابوى» وكأنها الجملة الموسيقية الأساسية فى اللحن الواحد . لتصل ما كان بما سوف يكون ، ولتستبقى هذا الانسجام الموسيقى . : (غالى يابوى .. ربيت ولقيت .. ويوم أراد الأعادى أن يشمتوا فيك ، ضممت ابنك إلى صدرك وصوتك يسمع النجد كله : «يا مصطفى أنت ولدى . أنا صح خلفتك» . غالى يابوى والله غالى .. والحكاوى كانت كثير ، وأولها كان يوم ما لاقت أم الرجال خالقها .. ما فاتت من الولادغير تلاتة ، والبيت من بعدها ما عرف حرمة .. وبعد الأربعين بيوم واحد .. دخل صاحب وفى يده اليمين صبية مليحة . «مسعدة» من اليوم ملكك . هدية تحت رجليك تخدم وما تطاول . قالها الصاحب وسنه ضاحك ، لكن فى قلبه طمع باكى . فداديتك التلاتين تطرح النوار ، وفى قطفها وقناويها تسرح الأطماع . من بعد ما تخلف مسعدة منك ، وأنت يا بوى عديت من السنين ستين . سنة وخلفت منها واحد . ومهما تعد سنين بعدها ، مازادوا عن اثنين ! وكل من رأى حرمتك من الأهل يقوم «لسه صغار . والظهر جنبها محنى» . والله غالى والصبية عادت ولا الشيطان تسمع كلام أهلها وما تكذبه واصل : «أخاف على ولادى من الزمن . أخاف عليهم من اخواتهم الكبار . أخاف عليهم من ذلة الحاجة» . )(٦) .

الصعيدى العجوز يتحدث - هنا - وكأنه يحكى حكايته إلى كل الناس ، بادئاً بنفسه وبابنه مصطفى ، ومنتهياً بابنه وبنفسه أيضا ، مفصحاً عن عمره ، وعن حالته الصحية والنفسية والمادية ، وعن طمع الآخرين فيما يملك . وبداية الحدث ، والارهاصات التى سبقته . وكيف دخلت مسعدة حياته ! ومن هى ؟ وما صفاتها الأخلاقية ، والخلقية ، وما هو السر الخفى الذى تتستر وراءه ، وما نوع العلاقة التى تربط بينها وبين زوجها المسن ، وبينها وبين أولاده . وما نظرة الأهل والناس لهذه المسألة . ومشهد البداية هو مشهد النهاية . عودة الأب إلى أبنائه ، بعد أن كان المقصود هو التفرقة بينهما . وهناك «حوار» غير تقليدى ، أدركناه دون أن يعينه الكاتب ، أو يشير إليه بـ «قال» و«قالت» و«قالوا» . فلأهل مسعدة رأى عبروا عنه ، ولمسعدة رأى صرحت به ، ولأهل النجد موقف أعلنوه ، لكن ذلك لم يأت نشازاً حتى لا يفسد النغمة الواحدة واللحن المحدد .

**لون ثان من ألوان السرد والعرض ، الذى تكشف عنه فقرة البداية ، تشدنا إليه بدايات راوٍ شعبى من الدلتا ، يحكى حكاية ذله ، بسبب خيانة أهله وخله . فقد مرض الفتى مرضاً تصوروا معه أن الشفاء مستحيل ، فعملوا على أن تتزوج امرأته بأخيه . وفى ليلة الزفاف يموت الأخ ، ويبقى الزوج - المريض ، ليبكى الوفاء والحب والأهل ، (ياليل .. يا عين .. يا ليل .. ولا كل من قال «ستار يا ليل» .. ستار ، ولا كل من شرخ سكونه بيان له نهار ، ولا كل من رأى الحلم يسمع كلمة «خير» ! الكلمة . آه من الكلمة . الكلمة ما يصدقها إلا قليل الحيلة ، إن قال «ياليل» . يكون جواب الليل على ليله . غاب القمر يا عين ، والشجرة شربت جدورها . وما ظهر على فروعها التمر ! الشجرة «حرمة» ما انتفخ لها بطن . يا ليل . وياعين عارف إن الليالى لابد وأن تظهر أواخرها ، وعارف إن الدنيا - أبداً - ما ضاع خيرها لكن مناى أغنى : يا عين .. يا نهار ! أنا كنت زين الرجال . واسأل الرجال عنى ، اسمى لو سمعه «فرعون» تنشق بحور ظلمه ، أما ولو سمعه «الجدع» صدره عمره ما يغمه )(٧) .**

وتظل هذه النغمة الموسيقية سارية حتى نهاية القصة القصيرة ، وكأننا نقرأ قصيدة شعرية . اختار الكاتب صيغة الموال لتناسبها مع مأساة البطل العصرى الحزين . التى تكاد تتشابه مع مأساة «أيوب» المصرى الصابر ، مع الفارق الكبير بين القيم هناك وسلوك الناس هنا : (ضاع الوفا ، ضاع حتى الطمع ، وبقيت أنا وانت ومرضى . واليوم ، ما أقبلك أنا ومرضى . كفاية أغنى المواويل . ويا ليل . ويا عين . ولا كل من قال «ستار يا ليل» ستار . ولاكل من شرخ سكونه بيان له نهار . ولاكل من رأى الحلم يسمع كلمة «خير» . )(٨)

ولاشك أن التفكير فى البدايات الفنية الملائمة لجو القصة ، ولشخصيتها الرئيسية ، ولحدثها الأساسى ؛ يستغرق من الكاتب وقتاً طويلاً ، ومعاناة أطول . ثم إن الدقة الفائقة فى اختيار كلمات البداية ، وتوليفها ، واحداث انسجام بينها ، وقيادها لفقر القصة حتى كلمات النهاية ؛ كل هذا دليل مهارة وذكاء . وسنجد أن كل بداية نابعة من المناخ السائد فى القصة ، وممزوجة بعنوانها الفنى المختار . تقول كلمات مقدمة قصة «**الكلب ينفخ فى المزمار**» .

(يحكى أنه كان لأمير قصر ، وللقصر بواب ، وللبواب كلب ! والكلب - والحق يقال - ليس ككل الكلاب ، مغرور القامة بالعرض والطول ... ذيله مشرع فى الهواء قليلاً ما يهتز ، أما لون عينيه فكان - للعجب - أزرق ! . الأمير - بعكس السنوات الماضية - نادراً ما يظهر فى الحديقة الكبيرة المحيطة بالقصر ، وذلك لأنه حزين مهموم . أحب فتاة تحب صياداً فقيراً ، والبواب حزين لحزن مولاه الأمير ، والكلب حزين لحزن سيده البواب . وكثيراً ما تملأ الدموع عينيه الزرقاوين فيقبع على الأرض عند أقدام سيده فكأنه تمثال وكأنه - وللعجب - يفهم ، ويدرك أن الأمير لن يسعده إلا أخذ الفتاة من الصياد ، وأن المطلوب منه - إذا استطاع - أن يقفز فى إحدى المرات ، فيمسك بين أنيابه رقبة الصياد ويمز قها شر ممزق ! )(٩) .

لما كان العنوان موحياً بعدم المعقولية ؛ فإنه استعان بالوسائل التى استعانت بها ألف ليلة وليلة ، المليئة بمثل هذه الصور . ولأنه يريد استخدام الرمز ، فكر فى الذهاب بعيداً حيث لا يعرف «الأمير» و «الكلب» أزرق العينين ، والبواب الذى غالباً ما يندهش بلا اندهاش يفتح فمه فتحة صغيرة ينفث منها تياراً شديدا من البلاهة الدافئة ، وقد ابتعد بالزمان وبالمكان وبالحدث وبالشخصيات .

أول جملة فى القصة تلحم أبعادها الثلاثة : الأول ، بالثانى ، بالثالث . وتربطنا نحن القراء بها ، وتشدنا إليها . ثم يأخذ الكاتب فى جذب الخيط الثالث «الكلب» ، ليبدأ به عملية النسج . ذلك أنه نقطة

لارتكاز الأولى فى العنوان أولاً ، وفى القصة بعدئذ . ثم يكون دور القصر لارتباطه بالأمير ، ودور البواب الحارس للقصر وللأمير . فالكلب هو الحارس للبواب وللأمير وللقصر فى آن واحد . وتبدو هذه الخيوط فى الفقرة الأولى وكأنها شباك صياد طرحها لتغرى السمك بالدخول فى ثناياها . وهى شباك محكمة ، مصنوعة جيداً ، قوية . وقد طرح الكاتب . شباكه ثلاث مرات . فى ثلاث فقر ، يقود بعضها بعضاً ، ويفضى بعضها إلى بعض . الأولى نثر فيها أفكار الكلب ، وفى الثانية سرض محاولات الكلب من أجل تنفيذ أفكاره إرضاء للأمير ، وفى الثالثة وقف عند الحالة النفسية والشعورية للكلب ، وهو غاضب لفوات الفرصة . وأخيراً لم الصياد شباكه ، بعد يأس الكلب تماماً من تجاربه غير «الكلبية» إن صح التعبير : (واستدار فى يأس . جارياً بعيداً عن الأمير ، وعن القصر ، متجهاً إلى البوابة . وقبع عند أقدام سيده البواب)[١٠] .

وعندما كان الكاتب ينتقل من مستوى إلى مستوى آخر ، فانه يختار بداية الفقرة بما يتفق والمستوى الجديد . ومن ذلك أنا نجد أن الفقرة التى تتعلق بأفكار الكلب ، تبدأ هكذا : (أفكار كلب ، والكلاب الأخرى بعيدة عن القصر) . والفقرة التى تتعمق إحساس الكلب بالغضب تأتى على هذا النحو : (غضب كلب ، كيف فاته الفرصة ؟ كيف نام ليستيقظ ولا يجدها حوله ؟) .

**إنه جاد فى التركيب ، والهندسة ، والبناء ، والتنسيق . وكل حلقة من هذه الحلقات تستلزم إعمال فكر ، وإمعان عقل ، ودربة . رمز مستخدم بحرفية . لغة مدببة . سهلة . لحن واحد ، شدتنا إليه كلمات البداية . ولولا أن الكاتب نفسه يستشعر متعة فائقة وهو يؤدى هذا اللحن ، ما جاء على هذه الصورة الممتعة .**

ونحن إذ نعرض لأكثر من نموذج منتقى من بدايات قصصه القصيرة ؛ فإنما لنؤكد هذه الحقيقة وحدها . إنه يجعل «المتعة» غاية . وسائله إليها متعددة ، ومتعاونة فى وقت واحد . صياغة عنوان مشوق ، وتركيب كلمات البداية ، وتنسيق جملها ، وهندسة فقرها ، وعباراتها ، وتجديد فى أسلوب السرد والوصف ، ثم الاستفادة من تراثنا الشعبى المدون والشفاهى ، والاستعانة بعنصر التشويق ، والتقاط الشخصية وهى «تفعل» ، الآن ، وتحريكها بشكل منضبط ومرسوم ، ثم بعدئذ الاقتحام الجرىء لما تستخدمه وسائل الإعلام الحديثة ، كالسينما والتليفزيون بخاصة . وقبل هذا وذاك ، هناك الاستجابة القوية لنبض العصر ، فى كيفية تصوير المشهد ، وفى انتخاب اللقطة ، وفى الكلمة الخاطفة ، والجملة القصيرة . وكأنما «المتعة» الفنية عنده تمتد فتشمل إمتاع العين ، والأذن ، واللسان ، والمشاعر ، وإمتاع القارىء باشباع غريزة حب الاستطلاع ، وإثارة الدهشة والعجب لديه .

هذه فقرة البداية لقصة «ربع ساعة قبل الحادية عشرة» :

**(اليدان فوق رابطة العنق . العينان ترتفعان إلى المتبقى من الشعر فوق الرأس . البياض . أتخذ قراره دون مقدمات . ودع الأولاد والأحفاد وأشاح لشريكة العمر . الخطوات أسرع من المتوقع لرجل يقترب من الإحالة على المعاش . اليد فوق أول تليفون يقابله . الحوار سريع :**

- **سأتأخر اليوم ساعتين .**
- **خيراً .. ليست هذه عادتك ؟**
- **تستطيع أن تتغيب اليوم .**
- **لا داعى لذلك . سأكون فى مكتبى قبل الحادية عشرة .**
- **نرجو ذلك .. إلى اللقاء .**
- **إلى اللقاء .**

**تنفس فى ارتياح . مال على محل بيع الورود . خرج مبتسماً وفى يده وردة كبيرة حمراء . تأمل الزحام الذى ينتظره كل صباح . تخطى المنحنى وأصبح فى مواجهة البحر .)**[١١]

البداية هنا مختلفة عما قرأناه من قبل ؛ فالضوء مسلط على الحركة ، لا على الشخصية ، بل على العضو الذى تصدر عنه الحركة . والحركة مرسومة بدقة ؛ «فالكاميرا» تلتقط اليدين فى وضع محدد ، من حيث كونهما فوق رابطة العنق ، وتنتقل بسرعة إلى العينين وهما ترتفعان إلى بضع شعيرات فوق الرأس . وهى شعيرات بيضاء . وهذه ذات دلالة مقصودة . وتأتى بعدئذ ، الحركة التالية : توديع الأولاد والأحفاد . و«أشاح» بيده لشريكة العمر . حركة ذات معنى خاص ، ومختلف . خطوات سريعة ، ثم تتابع «الكاميرا» حركة اليد وهى فوق أول تليفون ، لنستمع إلى حوار سريع . ليس مهماً معرفة الطرف الآخر فى الحديث ، وإنما الأهم هو الاستماع إلى هذه الكلمات التلغرافية . سيناريو وحوار متقنان تتحول مهمة القارىء إزاءهما إلى متابعة كل ما يصدر من حركات متتالية ، والاستماع إلى كل ما يقال من كلمات خاطفة ، العين ، والأذن ، تستمتعان معاً ..

وفى قصة «عندما نفرح» ضمن مجموعة «بداية اللعبة» تتحرك «الكاميرا» حركة سريعة لتقدم أكثر من صورة حية فى مكان واحد .

**(السلام مغسولة بالسمن البلدى ورائحة الأكل عاصفة تأتى من شقة بعد شقة ، وطفل على كل سلمة . وزغرودة ما بين الكلمة والكلمة . وكراسى طالعة وأطباق نازلة ، ومدخل واحد للسطوح والنصبة ، وراقصة تتلوى بالوسط والكلمات . وملح وشربات . ودور سجاير ودور أحضان . عروسة سابحة فى بحر من العرق . وفتيات صغيرات بالأحمر والأبيض ، وعجائز بالمشمور والعريان ، وشبان ، وميكروفون صوته لآخر الحى . قلنا : مبروك . قالوا : البوفيه . قلنا : ألف مبروك . قالوا : ضرورى البوفيه . صف والثانى وجلسنا ، لا أحد ينظر ناحية العروس أو ناحية التخت . كلام .. كلام .. كلام ، ثم صوت صرخات وعراك على السلم ، مالت الرءوس ، وتعالت الهمسات ، وقالت واحدة كأنثى الفيل : ضرورى أبو شفة دة فتوة الحتة .. وعايز يكون أول واحد يدخل البوفيه) .** [١٢]

ويطول بنا الأمر لو أننا وقفنا عند كل بداياته الفنية . وكيف أنه كان يقدم تجربة جديدة فى كل قصة قصيرة . والأهمية التى يوليها للبداية هنا لا تنبع من حرصه على أن تكون ممهدة للموضوع ؛ ولكنها تأتى من إيمانه بأن يكون «الشكل» محكماً . وهى أهم لبنة من لبنات البناء المتماسك . وثمة شواهد أخرى نلمس فيها التنوع ، والاتقان . فى قصص «الشجرة» ، و«الموت ضحكا» ، و«عزة .. والموضوع الصعب» ، «العبيد يذبحون الشمس» [**ولا فى الحواديت**] . وفى قصص : **«اللمبة الحمراء» ، و«امرأة أخرى» و«ليلة شتاء» [لوكاندات كلوت بك] . و«ساعة الحائط» و«للبيع فى مدينة لوكسمبورج» و«اغتصاب» و«النجدة» و«حلاوة» و«بداية اللعبة» ، [بداية اللعبة] .**

**ولعل سعيه الدائم من أجل «شكل» بالغ الدقة والإحكام ، جعله يتلافى كل جوانب الضعف الفنى التى لوحظت عند غيره من الكتاب ، والتى أصابت قصصه القصيرة الأولى . فلا استطرادات ولا تفاصيل فى عملية الإنشاء ، ولا شخصيات ثانوية ، ولا خطابية . لذا كانت نهاية بحثه وتجاربه متمثلة فى هذه القصص القصار جداً ، التى لا تتجاوز الصفحة ونصف الصفحة الواحدة ، من القطع المتوسط . وقد غدا هذا «الشكل» سمة تميز قصص عبد الفتاح رزق ، وعدداً آخر من الكتاب المعاصرين .**

ومجموعته الأخيرة (**بداية اللعبة**) تضم قصصه القصيرة التى لا تخرج عن هذا «الشكل» الذى التزمه مؤخراً . وإن كنا نظفر ببدايات متفرقة له فى قصص : **«حكاية تحدث كل يوم» ، و«عود كبريت» و«المهرج»** .

وفى قصته «الموت ضحكا» تجتمع عناصر متنوعة. منها الآنية، بمعنى أن يقدم «الحدث» على أنه يحدث «الآن». وتحريك الشخصية حركة درامية؛ لكى يجذبنا إلى اللحظة ويضعنا فى الموقف، وليضفى حيوية وحرارة على جو القصة. وعنصر التشويق الذى يشدنا شداً إلى مواصلة القراءة. واستخدام «الحلم» كوسيلة للمقارنة بين الواقع والأمل، بين ما هو كائن فعلاً. وبين ما ينبغى أن يكون أملاً. بل إن مهارة الكاتب جعلته يبدأ بصورة «الحلم» وكأنه حدث واقعى يجرى أمام عيوننا.

(آخر الليل، وأنا عائد إلى بيتى سيراً على الأقدام، وعند ناصية مظلمة أسمع من ينادينى فى همس: «بس». وتتوقف خطواتى، وألتفت فى دهشة ناحية مصدر الصوت، وفى صعوبة أتبين سيدة عجوزاً متشحة بالسواد.. متسولة.. ليس هناك شك فى ذلك.. وأهم بأن أواصل السير من جديد ولسانى يتمتم بكلمات لابد أنها لم تسمعها، ولكنها تتقدم ناحيتى بصورة أفزعتنى ويدها ممدودة أمامها وفيها حقيبة جلدية صغيرة، لونها بنى ومربعة. ثم تقول فى نبرات لم أتعود سماعها من قبل: «خد الشنطة دى. فيها أربع تلاف جنيه!» شىء غريب! وأتراجع على الفور فى دهشة شديدة وفى خوف أيضاً، ثم أقول فى اضطراب: «يا ستى انتى عايزة ايه؟! أربع تلاف جنيه، ليه؟! واشمعنى أنا.. أعمل بيهم إيه؟!)[13]

وعلى الرغم من أنه يحكى على لسانه، كما لو كان هو البطل والراوى؛ فإنا لا نشعر بذلك، وكأنه بعيد عن الإسهام فى «الحدث» بشىء، وفى «الرواية» بدور. وهو لا يستعين بالأفعال الدالة على الماضى. لكنه يستخدم أفعال المضارعة؛ لأنه يريد لنا معايشة «الفعل» وهو يقع «الآن». لنتابعه، ولنعيش خطواته ومراحله: «أسمع»، «تتوقف»، «ألتفت»، «أتبين»، «أهم»، «تتقدم»، «أتراجع»، «أقول»، «أفتح»، «تطوف»، «ينشرخ السكون عن ضجيج سيارتين تتسابقان فى سرعة مذهلة».

وعندما يقطع حركة الآن، فإنما ليرتد إلى الماضى القريب جداً، والمتصل اتصالاً وثيقاً باللحظة الحاضرة. رأى الطب فى الصداع الذى يسبب أرقاً، ولا يكون ذلك إلا فى الأسبوع الأخير من كل شهر. حين ينضب معين نقوده، وينصب التفكير فى المسائل المالية الملحة. وهو يصهر «الحلم». وهو حلم قريب جداً من الواقع الذى يدفع إليه. حلم الجوعان كما يقول علماء النفس. حلم إنسان محدود الدخل، ينتهى راتبه الشهرى الثابت مع الأيام الأولى من بداية الشهر.

لم يأت «الحلم» جزافاً، وكأنه شىء يوتوبى بعيد التحقيق، وإنما وظف فى الوقت اللازم لتوظيفه؛ وكأنه جزء من أحلام اليقظة التى تحدث إبان صحوة الإنسان. لذا فإن الكاتب بدأ به قصته، وهيأ له من الأدوات والوسائل، ما جعله قريباً من الواقع، قابلاً للتصديق، وكأنه هو البطل الوحيد فى القصة. وهكذا يكون الحلم والارتداد والحديث النفسى الداخلى للشخصية فى قصص عبد الفتاح رزق.[14]

و«الحوار» فى قصص عبد الفتاح رزق عنصر أساسى. لأنه يعتمد على درامية الموقف أو المشهد أو الصورة وهو لا يريد للشخصية أن تقف جامدة. ولا للمشهد أن يبقى ثابتاً ساكناً لا حياة فيه. عندئذ يكون الحوار وسيلة من وسائل التحريك والإحياء. ثم إن الحوار عادة ما يكون بين أطراف تتباين وجهات نظرها، بمعنى أنه يساعد على إثارة عوامل الصراع، والكشف عن الدوافع الخفية إليه. وقلما يتوسل به كأداة لإضفاء جو واحد، أو لسريان نغمة واحدة.

ويتخذ «الحوار» فى قصصه شكله المعروف. بحيث لا تخطئه عين القارىء. لكنه فى قصص أخرى نجده وقد تسلل عبر السرد، دون أن يسبق بما يشير إليه، وكأنه جزء من أسلوب الوصف العام ـ كما رأينا ذلك فى قصص «غالى يابوى» و«ولا فى الحواديت» و«السقوط» و«ليلة الفأر».

أما عندما يكون الكاتب مشغولاً ومهموماً بعملية البناء والصقل وجدل عناصر القصة بعضها بالبعض، فإن الفرصة لا تتاح للحوار بالقدر الكافى: «رجال بلا عيون»، «الذبابة والقناع» و«النجدة» و«الحلم الأبيض» التى تكاد تكون قصيدة شعرية.

ولنا أن نتوقع أن يكون للرمز وجود مستقر فى هذا النتاج الذى يحتل فيه «الشكل» مكانة سامية. ومادام الكاتب يجهد من أجل التركيب، والبناء، فإنه ـ بالضرورة ـ يفعل نفس الشىء إذا ما أراد الاستعانة بالرمز. وقد أشرنا إلى أن الرمز يبدأ بالعنوان. وعندما يختار الكاتب العنوان على هذه الصورة، فإنما ليلمح إلى أن قصته منذ البداية حتى النهاية، سوف تكون رمزية. فإما أن تكون القصة كلها رمزية وإما ألا تكون فهو يخلق عالماً رمزياً، وليس شخصية، أو حدثاً، أو جزئية، أو فكرة.

ولجوؤه للرمز نابع من حرصه على الإمتاع، وشعوره هو بالمتعة الخاصة وهو يُشكل هذا العالم. نجد الدليل على ذلك فى قصص: «البحر لا شاطىء له» و«إنسان» و«العبيد ذبحوا الشمس» [ولا فى الحواديت]، وفى قصص: «الكلب ينفخ المزمار»، و«رجال بلا عيون» و«عندما تولد الرياح» [لوكاندات كلوت بك].

وتبقى ملاحظة أخيرة، هى أنه على الرغم من حرصه البالغ على أن يكون كل شىء محكماً فى عالمه القصصى الخاص، فإنا نرى أن عنوان مجموعته (لوكاندات كلوت بك) لا يتفق والمناخ الذى يسود قصص هذه المجموعة. ولعله أختير ـ فقط ـ لكونه عنوان أطول قصصها وأقربها إلى الواقع الخارجى، فى حين أن عنوان (ولا فى الحواديت) جاء أكثر دقة وانسجاماً مع القصص التى تضمها هذه المجموعة. كذلك الحال بالنظر إلى عنوان (باب ١٤) ثم (بداية اللعبة). وهى ملاحظة كان ينبغى ألا تفلت منه، مادام قد احتفل بالشكل وبالبناء وبالتركيب كل ذلك الاحتفال الكبير.

## ● هوامش البحث

١ ـ «ولا فى الحواديت» ـ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ ـ ص ١٠٤.
٢ ـ «باب ١٤» ـ دار الثقافة العربية للطباعة ١٩٦٠ ـ ص ٣٦.
٣ ـ ص ٣٩.
٤ ـ هذه القصص جميعاً تضمها مجموعة «باب ١٤».
٥ ـ هذه القصة تضمها مجموعة «ولا فى الحواديت» ـ ١٩٧١.
٦ ـ نفس المصدر ـ ص ٥٨، ص ٥٩.
٧ ـ المصدر نفسه ـ قصة «ولا فى الحواديت» ـ ص ١٤٦.
٨ ـ نفس المصدر السابق ـ ص ١٥٢.
٩ ـ «لوكاندات كلوت بك» ـ الكتاب الذهبى ٢٠٣ ـ يونيو ١٩٧٣ ـ ص ٨٠.
١٠ ـ نفس المجموعة السابقة ـ قصة «الكلب ينفخ المزمار» ـ ص ١٢.
١١ ـ «بداية اللعبة» ـ الكتاب الذهبى ـ روزاليوسف ـ يناير ١٩٨٠ ـ ص ٣٦.
١٢ ـ المصدر السابق ـ ص ٧٢.
١٣ ـ «ولا فى الحواديت» ـ ص ١٨.
١٤ ـ انظر قصة «شعيرات بيضاء فى منبت الذقن» ـ نفس المصدر ص ١٠٥.



# رامة والتنين

## مأساة مصرية

سامى خشبة

**يحل كل عمل أدبى جميل مشكلة فنية ؛ ولكن لا يستطيع كل عمل أن يطرح مشكلة فنية جديدة وجادة .**

**ولذلك ، أجدنى ملتزما بالاعتراف ، بأن التعامل النقدى ، مع رواية « رامة والتنين » كان أمرا بالغ الامتاع ، ببساطة ، لأنها مثلت ـ وما تزال بالنسبة لى ـ كتابا فنيا كبيرا ، يتحول بالتذوق الذى لا يصح أن ينفصل عن العملية النقدية ، إلى « صاحب » حميم ، ترافقه ولا تمله أبدا ، لأنه فى كل صحبة يكشف لك عن جانب جديد شديد الأسر من « كله » الزاخر ، سواء اتفقت معه أو اختلفت ؛ وسواء منحك الفرح ، وهو يصعد بك إلى مراتب عالية من المتعة والفهم والاتساق ؛ أو بعث فى داخلك القلق ، وهو يأسرك فى علاقة تناقض من العسير تأجيله كما أنه من الخطأ تجاهله ؛ وسواء غمرك فى تجربته الفنية ـ الجمالية والفكرية / النفسية ؛ أو أوقفك خارجه ـ أو وقفت أنت خارجه ـ تتلمس المداخل ، أو تصطدم بالنتوءات ، عارفا بأن جائزتك فى النهاية ستكون ثمينة حقا ، تستحق هذا الجهد الخلاق الجميل .**

**إنها رواية من نوع جديد على الأدب العربى : ليس فقط باعتبارها نوعا جديدا ـ فى أدبنا القصصى ـ من التعبير والنسج والبناء ؛ ولكنها جديدة « تماما » فى نوع التجربة التى تدفع القارئ إلى مواجهتها .**

وهى قصة حب ضائع ، تفضى إلى أن يخسر الحبيب حياته بعد أن يهتز يقينه ويخسر الاحساس بأن للحياة معنى ، مع اكتشافه لابتذال « الحبيبة » . وليس هذا بالطبع « موضوعا » جديدا على الأدب العربى . الجديد هو نوع ومستوى معاناة التجربة . تجربة الحب واهداره وضياعه ؛ ونوع معاناة ما تفضى إليه التجربة من ضياع لليقين وخسارة للاحساس بمعنى الحياة .

وبالتالى ، جاء الجديد ـ بالضرورة ـ نوعا من التعبير عن هذه المعاناة فى أسلوب الصياغة وتركيب البناء تعبيرا وأسلوبا لا يكفى القول بأنهما « **لازمين** » لذلك النوع من التجربة ؛ وإنما يكونان جزءا مكملا بالضرورة لنوع معاناة التجربة ذاتها . كانت معاناة التجربة فى « **رامة والتنين** » ، مثل التيار الأدبى الذى تنتمى إليه ، هى بالذات عملية إبداعها .

ولكنها معاناة لا تتم أبدا بعيدا عن الوعى بها ؛ إنها أقرب إلى الوعى القاصد منها إلى التلقائية المنسابة . التجربة هى العفوية وهى التى تفرضها حياة المؤلف ، أو أنها تنبع نبوعا صادقا وتلقائيا من ملابسات حياته ومن التركيب الخاص لذهنه ومن النسيج الثقافى والفكرى لهذا الذهن . ولكنه ، حين يتحول إلى عملية الابداع ، لكى يحيل هذه التجربة إلى عمل أدبى ، فإنه يعانى تجربته بوعى تفصيلى قاصد ، هو الوعى الذى يتحكم فى صنع العمل الأدبى ، تعبيرا ونسجا وبناء ، وفى « **مراكمة** » المعنى الكلى للرواية فى النهاية .

إنه لا يريد ـ **فقط** ـ أن « **يحكى** » الرواية ؛ ولا يريد ـ **فحسب** ـ أن ينقل إلينا المعنى الكلى أو أن يدخلنا عالمه النفسى حتى نشاركه فى اكتشاف وتبنى وضعه الوجدانى والشعورى . ولكنه يريد « **أيضا** » أن ندخل عالمه « الثقافى » وأن نشاركه فى تبنى تفاصيل « ثقافة » خاصة وتبنى وجهة نظره « الفكرية » فى المجموع التاريخى المصنوع من هذه التفاصيل التى ينسج منها ـ فى نفس الوقت ـ حكاية الحب ومضمون المواجهة بين الحبيبين والالتحام بينهما ، ثم انفصالهما الضرورى : **الانفصال الذى يؤدى إلى المأساة ، بأن يخسر الحبيب حياته ، ومعناها ، والأمل البارق فى الانتماء الذى حملت به تجربة الحب ، أجهض وحكم على الحبيب بالموت .**

**ورغم أن التجربة « القصصية » فى الرواية ، تنتمى إلى تجارب « الحب الضائع » فإنها ليست قصة عاطفية ، كما أنها لا تهتم باثارة موضوع الأخلاق . إن رامة لا تنتمى إلى أى نوع مما انتمت إليه محبوبات شهيرات فى أدب الحب القصصى ، رغم أنها تقترب شيئا ما من أحد هذه الأنواع . إنها ليست رمزا للبراء ة**

**المفقودة ، مثلما كانت بياتريس عند دانتى ؛ وليست رمزا للجمال المطلق كما كانت روكسانا عند إدمون روستان ؛ وليست هى «المرأة» موضوع الحب المجرد شبه المجنون مثلما نعرف عن ليلى العامرية .. ورغم تركيز ميخائيل رامة على تأثره الشعورى بالجانب الجنسى من تجربته معها فإنها لا تشبه فى شئ بطلات هنرى ميللر اللواتى يصبحن موضوعا للجنس المجرد .. ومع ذلك فإن لرامة ولتجارب الحب الضائع فى أدبنا الحديث «أسلاف» قد يكون من المفيد أن نتوقف عندهن قليلا .**

فعندما كتب ابراهيم عبد القادر المازنى ، قصص حبه الجميلة فى الأربعينات ، وأدارها حول انفصال حساسية «الأديب» المثقف الجديد عن غلظة المجتمع الواقعى والعملى المبتذل الذى يحاصره عاطفيا ووجدانيا مثلما يحاصره – ولأنه يحاصره – فكريا وأخلاقيا .. أقول إنه عندما كتب المازنى هذه القصص واكتشف فيها ما اكتشفه ، وقف هذا العاشق الشاعر الرقيق عند حدود «الحزن» بسبب ذلك الانفصال بين حساسية المثقف الجديدة الطفلة فى ذلك الحين وبين حساسية عالمه (مجتمعه!؟) العتيقة المتبلدة . ولم يكن من الممكن للمازنى فى ذلك الحين أن يدفع تجربة «الانفصال» هذه ، المتولدة من تجربة الحب الضائع إلى حدود المأساة ، لسبب مزدوج وبسيط معا : فلم يكن «ابراهيم» بطل المازنى فى رواياته المعروفة – فى إطار عصره المصرى – مستعدا لأن يتلقى تجربته وأن يعيشها باعتبارها نهاية العالم بمثل ما تلقى ميخائيل إدوارد الخراط تجربته وعاشها ؛ ولم تكن هناك بين حبيبات ابراهيم ، فى عصرهن وفى عصره المصرى من تستطيع أن تكون مثل رامة فى أبعادها وتركيبتها النفسية/الأخلاقية/الفكرية .

كان لابد أن يقف المازنى بتجاربه عند حدود الحزن ، وكان لابد أن يقف بتعبيره عنها عند حدود الشاعرية الغنائية (أكاد أقول مخطئا – الرومانتيكية) الحزينة .

ولكن لم يكن بوسع إدوار ، إلا أن يدفع بالتجربة ، وبتعبيره عنها ، إلى الحدود التى فرضها موقف بطله – أولا – من مجتمعه وعالمه ، وهى الحدود التى رأى ميخائيل – ورأى إدوارد معه . أن «العصر المصرى» يفرضها كذلك ؛ أى المأساة الكاملة . وكان الدافع النهائى لبلوغ هذا الحد الأقصى ، هو الدافع «العادى» لأبطال المآسى : وعيهم الكامل بأن الاستمرار مستحيل ، أو بأن استمرار تحمل هذا «المثقف» الجديد العاشق لا نفصالهم عن مجتمعهم هو استمرار مستحيل ؛ حيث يأتى الانفصال نتيجة مجتمعه وإن لم تكن منطقية بالضرورة ، لما اكتشفه عن ابتذال العالم .. أو حتى عن مجرد عاديته .. ولكن ميخائيل يضيف «سببا» خاصا به هو لانفصاله . ومن ثم لمأساته : إنه يكتشف أنه لا يستطيع «امتلاك» عالمه ، وأن «رامة» نفسها لا تتمسك به ، ولا تراه نهاية العالم بالنسبة لها مثلما كان هو يراها . وعندما يعرف أنها بدأت تجربة جديدة مع الشاعر الفلسطينى – أو عندما يتذكر ما كان قد عرفه عن ذلك – فإنه يكاد يتذكر أيضا أن رامة «مستحيل» أن تستمر مع هذا الشاعر ، ويكاد يتذكر أيضا مرة أخرى ، أنه أحس كأنما الشاعر – الواثق تماما من موقفه مع رامة – يسير هو الآخر ، من خلال تجربته معها ، إلى خسارة محققة مثل خسارة ميخائيل نفسه المحققة .

**وأعتذر للقارئ إذا اقترحت عليه مقارنة : أخرى ، قبل محاولة تلمس العالم الخاص للرواية التى نريد أن نتحدث عنها .**

فعندما كتب **صلاح عبد الصبور** مسرحيته الشعرية «ليلى والمجنون» فى نهاية الستينات ، فإنه كان يجتذ مرحلة جديدة من ذلك الوعى المأساوى بقرب وحول «انفصال» العاشق المصرى الشاعر (المثقف !) إلى مشارف اللاعودة ، ووصوله بالتالى إلى مشارف المأساة الكاملة أيضا . كانت «ليلى والمجنون» بمعنى واحد على الأقل ، تجسيدا لمرحلة جديدة وصلها «تركيب» الحبيبة – المرأة موضوع الحب والمحبة فى نفس الوقت – ووصل إليها «وضع» الحبيبة «المثقفة» المستنيرة هى الأخرى ، والمختلفة بالتالى عن حبيبات ابراهيم ، والمختلفة جذريا ، حتى عن «سارة» العقاد . وكانت «ليلى – والمجنون» تجسيدا أيضا للمرحلة الجديدة التى وصلها تركيب ووضع العاشق المصرى «المثقف» والمستنير فى طريق تباعده العاطفى والخلقى والفكرى – والسلوكى – عن «الحبيبة» ، على طول تاريخ اجتماعى وفردى معقد ... هذا التباعد – أو الانفصال الذى اكتشفه . وتعذب به المازنى ، فى حدود دفعها **صلاح عبد الصبور** إلى «امتداداتها» الواقعية ، .. ويعود إدوار الخراط – بالرواية ثانية هذه المرة – لكى يدفعها إلى امتدادات جديدة ، متوائمة مع نوع «وعيه» ومع ما طلبه بطله من حبيبته ؛ ومع ما تصوره عن «الحبيبة» التى كادت تصبح «معادلة» للعالم : رمزا للملكوت الإنسانى الذى أراده ميخائيل لنفسه ، ثم أصبحت – حين خانته – جحيم عاشقها الذى لم يمقته أبدا .

هكذا أصبح العاشق (ميخائيل) ضحية للحبيبة التى أصبحت مساوية للعالم (المجتمع !) ، بعد أن كان العاشق والمحبوبة سويا ضحيتين عند **المازنى** : الرجل يدفع للغرق فى الحزن والمرأة تسلم للبلادة ؛ وبعد أن أصبحا ضريتين أيضا عند صلاح عبد الصبور : الرجل يدفع إلى الجنون ، والمرأة تنتهك غضبا ، مثل مدينتهما المحروقة بالنار والمؤامرة .

وقد يكون هذا «**التطور**» موضوعا معقولا لدراسة سوسيوسيكولوجية فنية مستقلة مختلفة ؛ ولكن لابد من إضافة استدراك أساسى إلى هذه النقطة ، لتوضيح عامل يضفى أهمية خاصة لرواية «رامة والتنين» .

**فادوارد الخراط** ، يكتب هذه الرواية من منطلق واضح فيما كل الوضوح ، حول تجربة الحب الضائع ، التى يعيشها مثقف مصرى قبطى ، تكون وجدانه وتكونت ثقافته باعتباره «**قبطيا**» ينظر إلى الأشياء وإلى العالم – وإلى تاريخ مجتمعه ولغته – من منظور فهمه هو الخاص لتاريخ قبطيته . ورغم أن ميخائيل إدوارد يدخل تجربة الحب باعتباره «رجلا» فحسب ؛ فإنه لا «يعيشها» بهذا الاعتبار المجرد .

والتناقض المدمر الذى يقضى فى النهاية على هذا الحب – فيقضى على الحبيبة – المعادلة للمجتمع – بالابتذال ، ويقضى على الحبيب بالموت – ليس مجرد تناقض بين حساسية شاعر عاشق وبين بلادة مجتمعه العادية وابتذال حبيبته ؛ وإنما هو تناقض تخلق من خلال رغبة ميخائيل (العاشق) فى أن يفرض على حبيبته بالحوار الفعلى وبالمناشدة الوجدانية أن تكون فى مستوى «تصوراته» هو عنها وأن تلبى بالتالى حاجته إلى «تجسيد» هذه التصورات ، حتى تصبح كما يريدها : قديسة خاصة به وحده ومعبدا له ، وحتى يصبح هو منقذا لها وعابدا وحيدا ... وبين انطلاقها هى – رامة/الحبيبة – انطلاقا عفويا نحو أن تعيش «وضعها» التاريخى الحقيقى والعاطفى والأخلاقى الخاص : سواء باعتبارها «امرأة» مصرية مثقفة ومستنيرة من هذا العصر ؛ أو باعتبارها «رمزا» وليست تجسيدا – لتاريخ مجتمعها حتى ولو بالطريقة التى يفهم بها ميخائيل هذا التاريخ .

**إنه تناقض بين اصرار ميخائيل على تأطيرا الحبيبة داخل تصوراته الخاصة عنها أو عن معناها بالنسبة إليه ؛ وبين عفوية رامة فى تلقيها لميخائيل أو غيره – قبله أو بعده – باعتبارهم «جوانب» من تجربتها هى مع الرجال ومع العالم : انغمارها فيه وتعرفها عليه وتفاعلها معه وتاريخها فى داخله .**

ولم يكن كذلك أبطال المازنى ولا بطل صلاح عبد الصبور . هؤلاء عبروا عن تناقض المثقف المصرى الشاعر مع مجتمعه تناقض «الجزء» العضوى من تاريخ هذا المجتمع وثقافته الحقيقية السائدة ولغته الفعلية مع أخلاقيات هذا المجتمع وميكانيزماته الاجتماعية .

* * *

تنتمى «رامة والتنين» إلى تيار أدبى – من أنواع الرواية – يصعب فصل الأعمال الأدبية فيه عن تجربة المؤلف الذاتية وفكره وعالمه الداخلى المتميز . ورغم الضرورة النظرية التى تفرض التعامل مع العمل الأدبى باعتباره وجودا مستقلا ، فلابد أيضا من التفكير فى أن العمل الذى لا يهتم بالحدث الخارجى ، قدر إهتمامه

بالتأملات حول حياة الشخصيات الفنية الرئيسية الداخلية ، وكشف أعماقها ، يفرض على الكاتب أن يلجأ إلى مخزونه هو الخاص ، وإلى عالمه الداخلى ، وإلى ثقافته الشخصية . لكى يزود مخلوقاته الفنية بالأبعاد الحقيقية المقنعة فى سياق العمل وزمانه الفنى وملابساته .

لذلك كان من الصعب على النقاد أن يفصلوا بين حياة **دوروثى ريتشارسون الفكرية والعاطفية (١٨٨٢ ـ ١٩٥٧) وبين بطلات رواياتها (التى جمعت تحت عنوان : الحج** Pilgrimage ) . ومن قبلها كان **جوستاف فلوبير** قد «دافع» عن نفسه حرفيا تقريبا فى رواية «التربية العاطفية» ، وبعد فلوبير نسج مارسيل بروستى مجلدات روايته الهائلة «ذكرى الأشياء الماضية» من مادة ذكرياته الشخصية وتأملاته الخاصة وتاريخه الذاتى . الوجدانى والعاطفى والفكرى والاجتماعى ، ولكن ربما كانت روايتا جيمس جويس الأوليان (صورة الفنان فى شبابه ، يوليسيز) هما أهم نماذج تلك العلاقة الحميمة بين أبطال هذا التيار الروائى الفنى وبين المؤلف . سواء فى استفادة الكاتب مما حدث بالفعل له ، أو دار فى ذهنه (صورة الفنان) أو ما افترض الكاتب أنه لابد كان سيحدث له شخصيا لو أنه عاش تجربة بطله مع الاستفادة مما حدث له أيضا ، بالفعل (يوليسيز) .

فى مثل هذه الأعمال . حيث لا تكتسب الأحداث الخارجية أهمية تذكر من حيث دلالتها القصصية . يتضاءل أيضا مغزى وجود الواقع الخارجى : أى البيئة الإجتماعية والثقافية التى تحيط بالشخصيات الفنية . تضاؤلا يصل عند إدوار الخراط فى «رامة والتنين» تقريبا إلى درجة الاختفاء من الرواية المكتوبة . رغم أيهامنا باستمرار أن كل ما يرد فى الرواية هو النتيجة المنطقية للبيئة ذاتها ورغم ذلك تظل هناك بعض «التفاصيل» من الأشياء القائمة فى البيئة المكانية أو الزمنية : المبانى والشوارع . والحقول والأشجار وكتل السحب وأعمدة التلغراف والصحراء والمقاعد وبعض التواريخ . ولكن هذه الأشياء تصبح عناصر «بصرية» أو ذهنية فحسب . ترد فى الرواية حسب «معناها» أو دلالتها فى ذهن الشخصية وليس حسب دلالتها فى وجودها الإجتماعى . إنها عناصر تصل إلى «عين» الشخصية أو تطرأ على ذاكرتها . لكى تكون «مناسبة» أو وسيلة للمؤلف لكى يرسم صورة «حسية» «الشعور» شخصياته . أو لكى تكون وسيلة لشخصية نفسها (للمؤلف ؟) لكى تحقق التركيز الذهنى الكافى للغرق فى عالمها الذهنى الخالص (كأنها ضوء الشمعة أو طرف السلسلة المعدنية التى يطلب المنوم المغناطيسى من «جمهوره» أن يركزوا عليها حتى يفتح هو بابا يغلقه وراءه إلى لا وعيهم الخاص) .

هذا الإبعاد القاطع للبيئة الاجتماعية والثقافية المتكاملة التى يفترض أنها تحيط بالشخصيات يؤدى بالضرورة إلى التركيز على «تصورات» الشخصيات عن هذه البيئة بالتجديد . استنادا إلى «تفصيلة» ترد كأنما بشكل عرضى ضمن السياق . ولكنها مقصودة أو «مصوبة» بوعى كامل وبهدف فتح الباب أمام «فكرة» محددة أو تيار محدد من الأفكار فى ذهن الشخصية الفنية .

ولذلك . فإن ميخائيل وهو يشير إلى أنه عرف رامة عام ٧١ وأن علاقته بها قد استمرت إلى عام ٧٧ تقريبا (فى موضعين متباعدين تماما من الرواية) فإن المؤلف لم يكن يريد أن يتحدث «مباشرة» عن «عالم مصر» فيما بين هذين التاريخين ، وإنما كان يريد أن يحدد الفترة التى يقدم «شعور» ميخائيل بها وإحساسه فيها .

وحينما يتذكر ميخائيل . أن رامة . حدثته باعجاب لا حد له . أثار غيرته . عن عاشق سابق ـ أمريكى ـ من رجال الآثار . اختفى بعد تدهور علاقات مصر وأمريكا عام ٥٧ . فإن المؤلف . لم يكن يريد أن يتحدث عن «تدهور» هذه العلاقة وأسبابها ونتائجها العامة . وإنما عن الخسارة التى لحقت برامة (فيما يتذكر ميخائيل) حينما اختفى عاشقها ـ أعظم عشاقها فى ذكريات ميخائيل عن ذكرياتها (!!) ـ بسبب ذلك التدهور .

وحينما يتذكر ميخائيل أيضا ، أن رامة حدثته عن صديق جزائرى ، فقالت له إنه «الرجل الذى يعجبها» فإن المؤلف لم يكن يريدها أن تتحدث عن «الجزائر» وإنما عن هذا الرجل بالذات . بصرف النظر عن جنسيته ، وكان يريد لميخائيل أن يتوقف ـ بينه وبين نفسه ـ لكى يحلل تعبيرها عن «رجولة» الجزائرى ، وعما ـ هو به من ميوعة الارادة مع صلابة الذهن .

وحينما يتذكر ميخائيل أن الرجل الذى «خانته» رامة معه . فبدأ انهيار تجربة ميخائيل فى الحب واندثار أمله فى الانتماء . شاعر فلسطينى . فإن المؤلف لم يكن يريد أن يتحدث عن فلسطين أو عن الفلسطينيين وقضيتهم ، وإنما كان «يركز» على ملامح الشاعر وطريقته الفذة الكاسحة العاطفية فى التعامل والكلام . وهى العوامل التى اجتذبت حسية رامة وجعلتها تتخلى ـ دون قصد ـ عن ميخائيل . رغم كل حبه لها . ومعايشته ـ كما قال ـ «أيامها الستة المجيدة» والمؤلمة .

ولكننا . حين تتكامل أمامنا وتتجمع ـ جزءا بعد جزء ـ علاقات رامة . وذكريات ميخائيل عنها . وحينما تتكامل لنا «معانى» رامة نفسها . فلابد أن ننتبه إلى أن رامة لم تكد تحب إلا «الغرباء» . وأن حبها لكل واحد منهم (الأمريكى مثل الجزائرى مثل الفلسطينى) كان أكثر إثارة لابتهاج رامة واعجابها . وإلهابا لمشاعرها . من حبها لميخائيل ، بينما لم يحبها الحب الشامل النافذ إلا ميخائيل وحده . وهو الحبيب «المصرى» الوحيد فى حياتها التى نعرفها من الرواية (فنحن لم نعرف شيئا عن زوجيها السابقين مطلقا . ولا حتى عن إبنتها . حتى لنتساءل : ماذا كانت ضرورة ذكر أى شئ عنهم ؟) .

ولابد أن يدعونا ذلك إلى التنبه إلى طرح اسئلة كثيرة عن إحتمال قيام ـ أو وجود ـ دلالة «أوسع» لكل واحد من عشاق رامة الثلاثة الآخرين ، أى أننا لابد أن نفكر فى دلالة «أمريكية» العاشق الأول . ودلالة انتساب العاشقين الآخرين لكل من الجزائر أو فلسطين.

وحينما تدور مناقشة بين ميخائيل ورجل فنلندى ـ أمام رامة ـ عن «المصريين» القدماء الذين يسأل عنهم الفنلندى . فتقول رامة إن المصريين القدماء هم «أجدادهم المباشرين» مشيرة إلى ميخائيل ، فيرد ميخائيل : «صحيح . وليس هناك مع ذلك أجداد مباشرون . فبنا أيضا عرق من اليونان القدامى . وبربما الرومان . لا أدرى . على الأرجح لا . الرومان كانوا عساكر وسادة . الشئ المؤكد الوحيد أنه ليس فى عروقنا دماء الغزاة العرب . » . تكتفى رامة ـ وهى الشديدة الثقافة (وتخصصها الآثار والتاريخ) بأن تقول ملاحظة عن نفسها (أنها عربية من أسبانيا جاءت اسرتها قديما إلى الشرقية) وتستنتج منها أنها «بزرميط» بما يوحى أنها تقول إن المصريين هذه صفتهم ـ تكتفى رامة بعد عبارات ميخائيل بهذه الملاحظة . ثم تصمت . مستسلمة ـ ومطالبة ـ باستطراء ميخائيل فى إسقاط معنى «ايزيس» ربة مصر وحامية منف القديمة وأم إله مصر ورب فراعنتها وحارسته (حورس) عليها هى ، بعد أن تستمع ـ مع الفنلندى ـ إلى محاضرة عاطفية من ميخائيل حول إنكاره لحضارة «العرب» وأنه لا يعرف غير لغتهم . ثم : «نسيت لغتى أو أسقطتها . عشق للغتهم أيضا هو عشق الخونة . مضطرما ، كمن يعشق خانقته . ولكنها تصبح لغتى أنا . وأنت . لغتنا نحن . أنا وأنت نطقنا بلغة أجدادنا أول ما نطقنا . هذا تعرفينه . أليس كذلك ؟ ومازلنا حتى الآن نتكلم الهيروغليفية المقدسة . فى ثوب آخر ، ربما وتحت قناع جديد . هؤلاء البدو الذين حتى خطهم . كأنه آثار طويلة أحادية الإنحاء تركتها قافلة ممتدة متعرجة على رمال الصحراء .. إلخ .. إلخ » .

حينما نرى «صمت» مرامة فى هذا الموقف . وهى التى لا تصمت فى مواقف أخرى «أكثر بساطة» من ذلك . فلابد أن نعتقد بأن المؤلف قد أفسح المجال لرؤية ميخائيل الخاصة فى «رامة» ذاتها وفى نفسه : رؤيته لتاريخها الخاص وعلاقتها بهذا التاريخ . ولكننا لابد أن نعتقد أيضا . بأن هذا الصمت «ربما» لم يكن تعبيرا عن «موافقة» وإنما تعبيرا عن اعجاب بطريقة ميخائيل فى الافصاح عن رؤاى

وأسلوبه فى نسخ أفكاره من مزيج أشتات مختارة من الحقائق أو الأفكار السائدة فى دراسات غربية غير مكتملة الاسانيد الوثيقة واشتات من الانطباعات الذاتية واشتات من أحكام تستند على تأملات شخصية مقامه على عبارات لم تتحدد دلالتها (مثل عبارة : «نطقنا بلغة أجدادنا ، أول ما نطقنا» .. فهل المقصود بأول ما نطقنا : بداية التاريخ أم بداية الطفولة ؟ أم كليهما ؟ ومثل عبارة : «مازلنا حتى الآن نتكلم الهيروغليفية المقدسة ، فى ثوب آخر ، وتحت قناع جديد» .. إلى متى ظل المصريون يتحدثون «الهيروغليفية المقدسة» دون قناع ؟ وهل كانت الهيروغليفية المقدسة «لغة» منطوقة أم مجرد «خط» تصويرى مقدس لكتابة اللغة المنطوقة ؟ وإذا كان نطقنا الحالى «قناعا» للهيروغليفية المقدسة ، فكم يكون «رقم» هذا القناع ؟ هل تقع الهيروغليفية المقدسة تحته مباشرة ، أم أن تحته عدة أقنعة لبستها ـ أو ألبستها ـ تلك اللغة الأولى المقدسة ؟ .. إلخ .. إلخ ) .. ومثل عبارة تالية للفقرة المنقولة قبل قليل ، تقول : [٢] «حوريس ، قد يكون إسمه مار جرجس أو سيدنا الحسين ، وايزيس لها أسماؤها التى تعيش معنا ، فى كل بيت فى مصر ، حتى اليوم ، وغدا وإلى أبدا الآبدين» .. فكم ، وكيف نحسب التحولات والأحداث التاريخية الهائلة الشاملة عبر مئات القرون ، التى حدثت حتى أصبح لحوريس إسم مار جرجس ، أو حتى اكتسب مار جرجس بعض صفات جوريس الذى تحول هو نفسه ، وفقد «طبقات» من صفاته ووظائفه وخصائصه وتاريخه عبر قرون «حياته باسمه» واكتسب طبقات أخرى جديدة .. ثم حتى أصبح اسمه ـ افتراضا ـ سيدنا الحسين ؟ وهل تركت تلك التحولات والأحداث الهائلة والهجرات والامتزاجات فى السلالة ، والديانة ، والثقافة ، واللغة ، حوريسا على أصله الأول الذى ـ فيما يقال ـ كان «قد لبس أول قناع» مع بداية «عصر الاسرات» ؟ هل وجد ميخائيل دراسات «سرية» لا نعرفها تحمل اجابات قاطعة على كل هذه الأسئلة ، تجعله ، وتسمح للمؤلف بأن يُسكِت رامة ويقطع بكل ما قاله فى لهجة قاطعة آسره حقا وخلابة ومثيرة للعقل كما هى مثيره للوجدان بحكم «شاعريتها» بصرف النظر عن «علميتها» ؟ بل : لماذا لم «يصرح» ميخائيل ببعض الأسماء التى يقال ـ فى فكر مثل فكر ميخائيل ـ إنها «أطليقت» على إيزيس : مريم العذراء مثلا ، أو سانت تريزه ، أو السيدة زينب ؟ هل كان امتناعه عن مثل هذا التصريح بسبب أنه قد يدفعه إلى المساس بصلب عقيدة دينية لا يمسها التصريح باسم مار جرجس أو الحسين أو السيدة زينب ؟ ألا يقلل هذا الامتناع ذاته من «حجم» عقلانية ميخائيل ومن قيمة قدرته على «الغوص» إلى أصول الأشياء ، حتى ولو كان غوصا شكليا وانطباعيا وتأمليا غير مدروس وغير محدد الدلالة كما رأينا ؟

إننى أقف عند هذه النقطة طويلا لسبب جوهرى متعدد الوجوه .

فالتشابه الشكلى بين «فنية» رواية رامة والتنين ، وبين فنية تيار «الرواية النفسية» ، الرواية التى قامت على «فحص الذات» عند **مارسيل بروست** أو **جيمس جويس (وقبلها دوروث ريتشاردسون وفلوبير)** وقوى التأثر الأدبى والفنى لهذا التيار فى كل محيط أدبى لامسه وتفاعل فيه ؛ وريادة رواية «رامة والتنين» الفنية الفعلية لهذا التيار فى أدبنا الروائى ؛ يدفع إلى الاهتمام ـ بل التركيز ـ على «حقيقة» هامة :

**إن بروست وجويس ، اعتمدا على مصادر «أصيلة» فى الثقافة الغربية وفرت لهما «أدوات» بالغة القوة فى إضاءة وتعبيد الطريق الذى سلكاه فى إطار الثقافة الغربية بالذات : من الفلسفة الحديثة : برجسون مثلا ، إلى علم النفس التحليلى فى أسسه وإطاراته الغربية الأولية : سيجموند فرويد مثلا ؛ إلى فلسفات وعقائد ولاهوت عصر النهضة : سانت أو غسطين وجيوردانو برونو ؛ ثم عصر التنوير : جيامبتيسنا فيكو وسويفت ؛ وفلاسفة العصور القديمة وتراثها الأسطورى من أرسطو إلى هوميروس ؛ وعلماء جمال ومؤرخى عقائد وأديان العصور القديمة : من بنديتو كروتشه إلى راسكين ومن جيمس فريزر إلى ليفى بروهل** ... ونحن نعرف أن الكثيرين من هؤلاء العلماء ، والفلاسفة ، والكتاب ، والشعراء والمفكرين ، وصل درجة «أهميتهم» المباشرة فى أعمال جويس وبروست ، إلى درجة الاشارة إليهم صراحة ، فى سياق الأعمال الروائية ، أو خلق شخصيات فنية (أحيانا أكثر من شخصية واحدة للرمز إلى عالم أو مفكر واحد . مثل تكرار ظهور فيكو ـ مؤسس فلسفة التاريخ فى عصر التنوير ـ فى ثلاث شخصيات ذات أسماء محورة من اسمه فى رواية جويس الأخيرة : يقظة فينيجان ) .. ولكننا نعرف ، من ناحية أخرى ، أن مساهمات هؤلاء العلماء فى تكوين «عقلية» جويس أو بروست ورؤاهما إلى «الذات» فى إطار الثقافة الغربية ، لا ترقى إلى مستوى مساهمات الأحكام العابرة ، والتأملات العاطفية ، والاشاعات التى تكتسب «صياغة» علمية ، والأهواء العامة التى لم تدرس والتى تخلفت أصلا فى ظروف تاريخية شاذة وغير دائمة فى تكوين الاطار العقلى والفكرى الذى استند إليه ميخائيل ، وعاناه ـ لسوء حظه ـ بصدق ، والتى ساهمت بقوة فى النهاية فى دفعه إلى «المأساة الكاملة» .

إن «المادة المعرفية» الهائلة التى استند إليها **جويس أو بروست** فى نسج خامة» أعمالهما ـ حتى على مستوى الصورة المكانية لمدينة **جويس** أو لريف **بروست** ؛ أو على مستوى النسيج الاجتماعى **لأفراد جويس** أو لعائلات **بروست** ، أو على مستوى التكوين النفسى والروحى والثقافى لأبطال الكاتب الأيرلندى أو لأبطال الكاتب الفرنسى ـ هى مادة «محققة» من ناحية ، وهى مادة «حية» فى الثقافة العامة للناس الذين استمد منهم الأيرلندى أو الفرنسى شخصياتهما ورؤاها وتكويناتها النفسية ، وأخشى أن أقول إنها ليست كذلك بالنسبة لادوارد الخراط . ولذلك ، أرانى خالصا إلى القول بأن «مأساة» ميخائيل الكاملة ، كانت فى الحقيقة من صنعه هو ، حتى قبل أن يلتقى برامة ، وبصرف النظر عن تخليها عنه (أو خيانتها له ) .. وكانت مأساة نتجت ـ ليس لأنه «مثقف» ، ولكن لأنه اختار أن يسلم تكوينه العقلى والروحى لنوع «راق» من الثقافة ولكنه لم يحاول أن «يتبصر» بنوع هذا الرقى ، ولا أن ينقده ، لكى يحدد منه موقفا «حرا» جديرا بعقلانى وليبرالى حقيقى .. ثم أسقط على «رامة» رؤاه واحتياجاته ، فيما كانت هى «تصمت» أحيانا ، وتحاوره أحيانا أخرى دون أن تتجاوز «وصفه» إلى محاولة أن تسقط هى عليه رؤاها واحتياجاتها ... فحكم هو على نفسه بالانفصال عنها ، وضاعت منه فرصة «المعرفة» الحقيقية ، والحب الحقيقى ، والانتماء الحقيقى لنفسه الحقيقية .. ضاعت منه فرصة أن «يعرف التنين» .. ولو عرفه ، لقتله حقا ، لأنه كان سيعرف أنه تنين لا يكمن فى داخله هو ـ داخل ميخائيل ـ ولا فى داخل رامة ، وإنما هو قائم بينهما .. ينتظر من يقتله .

هكذا نكون قد بدأنا الغرق فى عالم الرواية ، طارحين كثيرا من الأسئلة التى نتركها وراءنا دون جواب ؛ ولابد قبل أن نوغل فى هذا العالم الخصيب ، أن نستدرك بعض ما فاتنا حتى الآن .

تتكون الرواية من أربعة عشر فصلا ، يحمل كل منها عنوانا خاصا : من : «ميخائيل والبجعة» حتى «اليوم التاسع والأخير» ووضع عناوين خاصة للفصول تقليد روائى قديم ؛ ولكنه اكتسب دلالة ووظيفة خاصة ، بمساهمته فى تحديد الرمز الأساسى لكل فصل (مثل «التيمة» الأساسية ، أو «الميلودى» الأساسى فى كل حركة من حركات بناء موسيقى كبيركالسيمفونى أو الكونشرتو ) وبمساهمته بالتالى فى تحديد مسار الحركة الشعورية ـ العقلية والنفسية ، لكل فصل (أى لكل مرحلة من مراحل كشف المضمون العام للعمل والكيان الكلى للتجربة العامة فى هذا العمل ) أقول إن وضع عناوين خاصة لفصول الأعمال الروائية ، اكتسب تلك الدلالة والوظيفة ، منذ كتب مارسيل بروست فى أوائل هذا القرن روايته الكبيرة (ذكرى الأشياء الماضية ) فى أجزائها ـ فصولها السبعة ؛ ومنذ استطاع ناقد كبير ـ **مثل ستيوارت جلبرت** ـ أن يستخلص من جويس اقرارا بصحة «عنونة» كل فصل من فصول «يوليسيز» الثانية عشر على أساس مطابقة الفصول لمراحل ملحمة أوديسة هوميروس : من تليماكوس إلى بنيلوبى .

ولكن **إدوارد الخراط** ، أعفانا من هذا العناء ، وكان قد حملنا ـ **أو ترك** لنا ـ مسئولية اكتشاف المعانى التى شحنها فى عناوينه : من اسم الرواية ذاتها ، إلى أسماء الفصول .

من اسم ميخائيل ، لا من اسم رامة ، جاء التنين فى اسم الرواية . فقد ولد ميخائيل فى يوم عيد القديس ميخائيل ، أحد كبار قديس كنيسة مصر القبطية ؛ وسُمى باسمه ؛ وعاش ميخائيل «مؤمنا» إيمانا وجدانيا عميقا بأن على علاقة «ما» بكبير الملائكة الذى قتل تنين النهر (رمز الشر وتجسيد الشيطان) . وقد حكى هو هذه العلاقة لرامة . ولكن رامة قالت له بعد ذلك : «أنت قتلت التنين» ، وكانت تقصد بالتنين ما يحجزها عنه أو يفصلها الواحد بعد الآخر ، لكى تشبهه بقديسه الحارس ، ولكى تعلن له فى نفس الوقت «قبولها» لرؤاه قبولا عاطفيا واضحا : رؤاه عن نفسه ، ورؤيته لها هى .

فن أين جاء اسم «رامة» الذى لم يوجد إلاكاسم لمكان فى اللغة العربية ، ولم يستخدم كاسم إنسانى عند العرب ولا فيا أخذه العرب من أسماء عن غيرهم ولا فى التحريفات التركية والشركسية واليونانية للأسماء العربية ؟[1]

فى أثناء كتابة هذا المقال ، عرفت أن هناك «لوحة» فارسية الأصل قديمة ، يسمونها «رامة والتنين»[2] ؛ ولكن هذا إن صح لن تكون له أهمية حاسمة فى فهم الرواية ولا فى فهم اسم رامة . وعلى أية حال ، فاستعارة أسماء الروايات من أعمال أدبية أو فنية سابقة ، شئ تقليدى معروف[3] . وفى معظم حالات الاستعارة يقيم الكاتب الروائى مشابهة من نوع ما ، بين المدلول العام لتجربته الروائية وبين معنى أو إيقاع أو سياق العنوان المأخوذ من «أصل» آخر ، أو يكون معنى العنوان — فى أصله — قريبا من التجربة الروائية نفسها . وهذا ما لا نتوقع أن يكون فى حالة «رامة والتنين» حتى لو صح وجود لوحة فارسية بهذا الاسم ، والتى ربما كانت قد أوحت للكاتب باسم «نهائى» للرواية . ذلك أن تنين رامة مرتبط — فى التراث القبطى المصرى — تراث ميخائيل — بتنين القديس (الملاك) ميخائيل ، وبتنين القديس مار جرجس ؛ وذلك أن رامة ، تكاد تتحول فى ذهن ميخائيل ، كما سنرى فيا بعد إلى رمز كامل لكل ما كان القديسان يحاولان إنقاذه من التنين الذى قتله كل منهما .

لقد نحت إدوارد — ميخائيل ، بنفسه اسم رامة ، تماما مثلما صنع لنا شخصيتها طوال الرواية ، حتى لم نرها أبدا إلا من خلال تيار وعيه وحكيه أو سرده ، وذكرياته عما حدث بالفعل ، عما كان يتمناه ميخائيل أن يحدث ، وعما رآه بعينيه وذهنه بين الحادث والامتناع ، ومن خلال أحلامه (كوابيسه) . نحت إدوارد — ميخائيل اسم رامة نحتا لكى يمنح للشخصية — صاحبة الاسم — المعانى التى يريد أن يربطها بالصورة الكاملة للشخصية ، مثلما سنراها وسنحصل عليها فى الرواية : أى من خلال ميخائيل وحده .

وبمعنى ما ، يمكننا أن نقول إن ميخائيل نفسه ، هو الذى اختار اسم رامة ، أو اختار أن يعشق امرأة تحمل هذا الاسم وأن يعيش معها تجربة الحب ، حيث تمتزج معانى الخصوبة والموت سويا ومعانى التوحد الحر والقهر معا ، ثم أن يعيش «معها» أيضا تجربة الانفصال المفضى إلى خسارة كل معنى ، ثم إلى الموت بالضرورة .

لقد نُحِت اسم رامة ، من فعل «رَئِمَ» النادر ، والذى لا تكاد تستخدم الآن إلا بعض مشتقاته ، وليس من بينها رامة .. على الأقل فى قواميس العرب ، وقد نُحِت الاسم من معانى الفعل :

- رَئِمَ الشئ ، أحبه وألفه ؛ ورئمت الناقة على ولدها أى عطفت عليه ولزمته ؛ فهى رؤوم ورائمة ؛ و«ارْأَمْت» الناقة أى : عَطَّفتها — بتشديد الطاء وتسكين الفاء — على غير ولدها ؛ ورَئِمَ الجرح أى بدأ يلتئم .

ولكن :

- رَئِمَ فلان فلانا على الشئ أى «اكرهه» عليه ؛ ورئم فلان الحَبْل ، أى «فتله فتلا شديدا» .

ومن اجتماع هاتين المجموعتين من المعانى «المتعارضة» ، بين الحب والألفة والعطف ، وبين الاكراه والعسف ، نحت ميخائيل إذن إسم رامة ؛ أو وجد نفسه يعشق المرأة التى تحمل هذا الاسم عشقا «بالضرورة» ثم يروح يسقط عليها — أو يراها ممتزجة — بكل الرموز الكونية (المصرية الفرعونية ، والقبطية ، واليونانية) للخصوبة والأمومة والفرح والحنان ؛ وبالكثير من رموز الاكراه والقهر والموت أيضا ؛ وفيا هو يحاول أن يدخلها فى إطار ونوع «معاناته لها» بالحوار العقلى والمناشدة الوجدانية ، تحاول هى أن «تقنعه» فقط بأنها أكثر تعددا — وتوحدا أيضا — من أن تدخل فى أى إطار إلا إطار «وجودها» الفعلى الذى منحه لها «تاريخها» كله ، وهو نفسه إطار الضرورة التى تخضعها — من الخارج أو من الداخل — والذى لا يكتمل إلا بتحقيقها لحريتها . وفى هذا التلاحم ، يدين ميخائيل — بينه وبين نفسه ، وأحيانا بينه وبينها ، قدرتها على تحقيق تلك الحرية ، وعلى ترويضها لتلك الضرورة ، بأن «تستهلك» رامة «كل» من يحاول أن يقيدها فى إطاره : ميخائيل القبطى المصرى ؛ أو من كان قبله ، أو من جاء بعده ، حتى أن هذا هو ما يبدو «مصير» سامح ، الشاعر الفلسطينى الذى دمر بظهوره حب ميخائيل وحياته ، أو كان مجرد «المناسبة» التى أكملت مسيرة ميخائيل نحو الدمار ، ولمسيرته التى بدأت منذ عجز عن معرفة التنين ، ومعرفة مكانه بينه وبين رامة .

* * *

حينما أحب ميخائيل رامة — وكان قد رآها فى حفل ما ، ودار بينهما كلام عابر ، ثم لم نعرف بالتحديد ما دفع أحدهما إلى الآخر ؛ تخيل بجموح عاطفته وهيمنة رؤاه عليه ، لا بضوء عقله الخافت ، أنها تبادله نفس النوع من «الحب» طالما أنهما يتبادلان طقوس الحب الجسدى ، ويتقاسمان الولع — كل بطريقته — بوطنهما المشترك ، والعشق لمدينته (مدينتهما — الاسكندرية) والتاريخ والموسيقى والشعر والبحث عن الحرية . حينما حدث ذلك لميخائيل ، حدث له أيضا أنه شرع فى فتح الثغرة ، التى سقط منها (سقوطه المأساوى) فى النهاية .. شرع فى إيقاظ التنين الذى لم يستطع أن يعيده إلى النوم ولا أن يقتله .. بل قفز هو بين فكيه فى النهاية ، لكى يتخلص من عذابه الذى بدا له أنه لا يمكن أن ينتهى .

فقد اندفع ميخائيل دون تبصر ، لكى يمزج بين رامة وبين تصوره هو الخاص ، عن وطنه وتراثه ، رموز كل ما أحبه واختاره — كمعانى وكأشياء متجسدة — فى الوطن والحياة (والعالم ؟) وهى أيضا الرموز التى كانت تمنح للوطن وللحياة وللعالم ، فى ذهن ميخائيل وروحه ، أبعادا كونية وشاملة : اندفع ميخائيل ، لكى يمزج «رامة» أو لكى يتوهم أن رامة ممتزجة بالفعل — حتى قبل أن يعرفها — بهذه الرموز .

وكأنه كان يشتاق إلى أن يعثر ، ولو بالصدفة ، على من يجمع له شتات هذا التراث وهذا الوطن وذلك العالم ، أو شتات «تاريخ» تراثه ووطنه وعالمه المبعثر — بالصورة التى رآها هو — والمكثف متجزئا فى وقت واحد ، فى شكل هذا الكم الكبير من الرموز . كان تاريخ التراث والوطن والعالم ، مبعثرا ، مكثفا فى جزيئاته الصغيرة ، لا يكاد يربطها رابط فى ذهن ميخائيل ، حتى لم يكد يحس بوجوده الفردى الخاص ، إلى أن نادته رامة باسمه فى ميدان التحرير . وأحس فى تلك اللحظة أن اسمه قد نودى للمرة الأولى فى الحياة «باللغة» المناسبة ، وأن اسمه صار متجسدا حقا فى هذه «اللغة» ؛ فبدأ هذا الشتات المتناثر المكثف ، يلتم ويتخذ شكلا ويكتسب معنى متكاملا : فى ذهن ميخائيل ووجدانه ؛ وخارج ذهنه ووجدانه معا . أصبح هذا الشتات المتناثر المتجزئ المكثف هو فى وقت واحد : إيمان ميخائيل وحبه وانتمائه ، متجسدا له فى رامة ؛ وأصبحت رامة هى «المرأة» الخاصة به ، وهى فى نفس الوقت ، الكون والتاريخ والوطن . أصبحت الأنثى المحسوسة المحددة ، والمطلق الذى تجمعت فيه معانى كل رموز الأنوثة فى الكون : من السماء إلى الغابة ؛ ومن الليل المظلم فى وسطه القمر ، إلى صدر الأم أو أثداء البقرة/السماء الأسطورية المصرية القديمة ؛ ومن الرحم الحاضن الدافئ إلى نيران الفناء المهلكة ؛ ومن الوضوح الكامل الابانة ، إلى الغموض الملغز كالطلسم فى أسرار السحر القديم . أصبحت هى ايزيس وهاتور وتوت ونفتيس (كل الامهات «الرؤومات» وربات الحب الراعيات الحارسات اللواتى صنعن لمصر حورسها

القديم وقمن على تربيته ورعايته حتى يشتد ساعده لكى ينتزع مصر من رب القحط والصحراء وتنين النهر ــ فرس النهر ــ الشرير ) .. وأصبحت هى «كيم» . اسم من أسماء مصر الفرعونية الأولى ــ مصر التى كانت بكرا وخاما عندما أبدعها «أتوم» فى أول الخليقة ، ثم تمتزج أيضا بأم الأولياء (مريم العذراء ، السيدة زينب ؟ ) .. بل يندفع أكثر ، وراء الرمز اليونانى (ولنتذكر أنه فى مناقشته مع رامة أمام الفنلندى ، كان قد رأى أن فى دمائه (دمائنا) شيئا من دم اليونانيين القدامى) فرأى رامة تمتزج بديميتير (ربة الخصب اليونانية الطيبة) ثم مع برسفونية ابنة ديميتير وشريكتها فى الرمز إلى الخصوبة والربيع ..

ولكنه بالطبع لم يكن رومانتيكيا ، وماكان عصره ليسمح بهذه الرومانتيكية العذرية . لقد كان واعيا وعيا ضروريا ، بحكم عصره وبحكم تكوينه المتلائم مع هذا العصر ، كان واعيا بـ «جسد» رامة ، غارقا فيه بجسده ، حتى أذنيه . ولذلك رآها أيضا ممتزجة مع بست (القطة الشبقة ، ربة الجنس فى الميثولوجيا المصرية القديمة ــ أسماها بستيت ) ومع عشتارو أفروديت ( شبيهتها الفينيقية والاغريقية ) .

وقبل أن نتحدث ــ قليلا ــ عن الجنس فى «رامة والتنين» ــ وهو حديث ضرورى ، لابدّ من وقفة أرجو ألا تطول ــ مع مسألة الربط بين رامة ــ الرمز ــ وبين رموز الأنوثة المتعددة فى التراث اليونانى بالذات .

لا يمكن فهم هذا الربط إلا من خلال احتمالين : فاما أن ميخائيل ادوارد ، يعتقد بأن بعض الدم اليونانى القديم الذى دخل فى دمائنا ، ترك فى عقولنا وفى تركيبتنا النفسية الجماعية شيئا من معتقدات الاغارقة ، ولكنه شئ غائر إلى درجة أن نستطيع تخيل حبيباتنا/أمهاتنا وقد حملن شيئا من ملامح رموز اليونان الاغريقية إلى خصوبة الكون والطبيعة الانثوية ، وهذا الخط يؤدى بالضرورة إلى التفكير فى أن مصر أصبحت يونانية وبيزنطية الروح[4] ولو بقدر نسبى ، والاحتمال الثانى هو أن يكون إدوارد كان يريد لرامة أن تكون رمزاكونيا شاملا ، حيث أحس بها ميخائيل كذلك ، لاحتياجه أساسا إلى مثل هذا الرمز .

ومع ذلك ، فقد ظل لرامة ــ على الدوام ــ مستويان من «الوجود» أو من التجسد فى الرواية . أولها هو المستوى الحسى الملموس ، المستوى الذى تقع فيه «أحداث» علاقتها الحسية بالالتقاء الجنسى ، أو التجول الحرّفى أنحاء المدينة ، أو الخروج مرتين مع بعض الأصدقاء ، ثم المستوى «الذهنى» التابع من عقل ميخائيل ومن حلمه المثقل بمعاناة ذلك العقل وتجاربه ورؤاه الشعورية والفكرية . ومع ذلك ، فقد امتزج المستويان على الدوام ، من حيث أن رامة لا تتجسد كشخصية فى الرواية إلا من خلال عقل ميخائيل وعينيه .

كان يشم رائحتها ــ رائحة الانثى ــ متعطرة إذا كانت متهيئة له أو غير متعطرة ، أو يلمسها ، فلا تلبث أن تنفتح فى ذهنه ــ من خلال نفس الرائحة ــ النافذة الموصلة إلى إحساس شعورى «حقيق» بروائح الحقول أو بخور معبد قديم .. وتتوالى من ثم الصور وتتداعى المعانى . أو يتحسس بيديه جزءا من شعرها ، فتنفتح نفس النافذة التى تجعله يتلمس أو يتجول ــ واعيا ــ فى أحراش البوص والبردى فى بلاد «كيم» ومراتع طفولة حورس فى بداية الزمان .

لم يكن الجنس بينهما ــ بالنسبة لميخائيل سوى وسيلته للتوصل إلى امتلاك رامة ــ بمعانيها الكلية التى يسقطها ذهنه عليها ــ امتلاكا كاملا .. ولم يكن الجنس ــ بالنسبة لرامة ، بمعناها الذى تحدده بنفسها ــ حتى ولو كنا نتلقاه أيضا من خلال ذهن ميخائيل ــ إلا وسيلتها لا ستهلاك وجود ميخائيل وتجربته بالنسبة إليها .

بل إن الوجود الحسى لرامة ، المؤدى فى ذهن ميخائيل إلى وجودها على المستوى الذهنى ، قادر على أن يمنح للوجود الحسى للأشياء ولظواهر الطبيعة ولمبانى المدينة ، وجودا ذهنيا يبدو هو الآخر ، كأنه وجود «مستور» وراء غلالة من التاريخ ، إنها تبدو وسط المبانى وعلى طوارات المدينة وأمام درجات معابدها ، كأنها جزء من حفر بارز فوق حفر بارز آخر قديم ، تتجلى لنا طبقات متراكبة من لوحة مجسمة ، ولكن لكل طبقة لونها الخاص وأبعادها ، وزمانها ، ودلالتها .

وذلك ، يرجع بالدرجة الأولى ، ولأننا نرى كل هذه الطبقات والألوان من خلال ذهن ميخائيل وعينيه ، يرجع إلى أن ميخائيل نفسه لم يكن يعيش باعتباره «رجلا» عاديا ، له وجود محدود فى الزمان ــ زمان شخصه وزمان وطنه والثقافة الحقيقية العامة لهذا الوطن ــ وامتداده الطبيعى داخل تاريخ ــ ماضى ومستقبل ــ هذا الوطن وهذه الثقافة ــ وإنما هو يعيش ــ فى داخل ذهنه على الأقل ــ بأبعاد أو فى «لا ــ إطار» أبعاد ما تكون عنده واستقر باعتباره «تاريخ سلالته» كلها ، الذى انتقاه من عصور معينة . ونفى عنه عصورا أخرى ، ومزج به ما أحبه من دماء ، ونفى عنه ما نفر منه أو لم يسترح إليه شخصيا .

* * *

هكذا كانت رامة فى كليتها «تجربة» امتحن ميخائيل ــ رغماً عنه ــ من خلالها حقيقة علاقته بتاريخية ــ مجتمعه وعالمه . ومدى قدرته على تحمل حقيقة ذلك التاريخ . كان ميخائيل قد قرر أن يكف عن أى ممارسة فعلية لأى علاقة حميمة مع هذا العالم .. ذلك أنه لم يكن واثقا من أن ثمة مكانا له فى «المستقبل» ، وكان واثقا ــ على العكس من مكانه فى الماضى : الوطن ، والمنفى داخله . ولكن رامة لم تكن فقط مصممة على المضى فى علاقتها مع العالم/ الوطن- صراعها ضده وتقبلها له دون قيود وفى استمتاع بالصراع وتلذذ بالتقبل معا ، بل إنها أيضا كانت جزءا حميما من هذا العالم نفسه الذى تصارعه وتقبله : تصارعه لأن مكانها فى «المستقبل» قائم لا تحيطه أى شكوك ، وتقبله لأنها تعرف بالتحديد ــ دون خيالات ــ مكانها فى الماضى . كان ميخائيل يحلم على الدوام ــ ويوجد ــ بزمان مفقود وبوطن طمس معالمه التى يريدها وبامرأة مصنوعة ملامحها من ملامح الوجه الذى يريد هو أن يلبسها إياه ، وكانت رامة تعيش الزمان القائم والوطن (المكان ؟) الذى تجسد فيها ولا تصارع إلا من أجل تحريك الزمان والوطن فى السياق الطبيعى لحركتها وحركتها الفعلية .

ولكننا نرى ذلك كله ــ مرة أخرى ــ من خلال ذهن ميخائيل وعينيه ، من خلال الذهن الذى يرتسم فيه التاريخ حسب رؤاه هو إليه ، لاحسب حقائق التاريخ نفسه ، والعينين اللتين تريان صور الذهن المسقطة على مختارات وشتات الحقائق والأساطير كأنها هى الوجه الحقيقى للأشياء . ولذلك ، وكما يتجلى واقع الأشياء والرموز وعناصر المكان ، وحتى رامة نفسها ، وكأنما قد تبعثرت متجزئة قبل أن يعيد ذهن ميخائيل تركيبها حسب تصوره الخاص عن بنيانها النهائى ، أو لكى تتطابق فى النهاية مع ذلك التصور ، كذلك يتركب الزمن نفسه على طول الرواية : الزمن هنا ليس هو الوعاء الطولى الذى تتمدد أو تترامى على امتداده احداث وتأملات وعلاقات ، إنما يبدو الزمن متخللا نسيج التركيب الجديد الذى صنعه ذهن ميخائيل وهو يستعيد ــ يتذكر ــ تجربته مع العالم (تاريخه ومجتمعه ومعتقداته إزاءهما وعلاقته بهما) منذ أن عرف رامة ونادته باسمه فوقع فى حبها .

وتجربة الحب ليست مجرد «قصة حب» فى ذهن ميخائيل ، وإنما هى امتحان كامل لفهمه ولعلاقته بعالمه . ولذلك ، فإنه حينما يرويها ــ وهو يبدأ روايتها من ختامها القصصى فى الفصل الأول ــ يقسمها إلى أقسام متطابقة مع «تجلياتها» فى ذهنه : تتراكب كل مجموعة من التجليات لكى يتشكل جانب من الامتحان/التجربة ، فيروى ميخائيل فصلا يدور حول واحد من معانى الامتحان التجربة كله ، وهو يروى كل فصل «واعيا» بأن الفصل ــ الجانب الواحد من التجربة ــ لابد أن يحتوى فى نفس الوقت على جميع الجوانب الأخرى . فرغم سيطرة الميلودى الأساسى فى كل حركة من حركات البناء الموسيقى الكبير على الحركة الشعورية فيه ، فالميلوديات الأساسية فى الحركات الأخرى ، علاوة على الميلودى الأساسى فى البناء كله ، تظل موجودة ــ تبرز أو تتوارى ــ على طول الحركة التى نسمعها «الآن» أو نعايشها فى هذه اللحظة . وبسبب ذلك التراكب لمجموع التجليات المكونة لكل جانب من جوانب التجربة ، ثم لمجموع تجليات التجربة كلها ، يبدو «عمر» التجربة الزمانى ــ مع مضمونها الكلى ــ متجمعا على الدوام فى كل لحظة من لحظات هذا العمر . وبسبب هذا التراكب والتجمع سويا ، تصبح الرموز وسائل أساسية لتجميع المعنى الذى اكتشفه ميخائيل فى امتحانه

(تجربته) وللافصاح عن هذا المعنى؛ وكما قلت من قبل، تكاد المفاتيح الرئيسية إلى هذه الرموز أن تكون دائما (تقريبا) فى عناوين الفصول.

الفصل الأول، بعنوان «ميخائيل والبجعة» هو فصل اختتام التجربة بالنسبة لميخائيل: لقاؤهما الأخير، فى أحد أماكن لقاءاتهما الأولى (جزيرة الشاى بحديقة الحيوان) أمام مائدة مقابلة لبحيرة الطيور المائية. هنا يكتشف ميخائيل استحالة الاستمرار، أو استحالة استمرار تحمله لتجربة خسارته لأمله فى الانتماء ولأمله فى إعطاء حلمه عن نفسه وعن التاريخ وعن رامة «المعنى» الذى أراد أن يقسرهم جميعا على اتخاذه ـ ولا يصبح هناك «مفر» ـ بالنسبة إليه ـ من الموت، ولكن الوجود الذهنى لرامة لا يوجد فى الحقيقة إلا فى ذهن ميخائيل. ولذلك لابد أن «يموت» هذا الوجود أيضا بموت ميخائيل؛ وبذلك تصبح «البجعة» ضرورية: البجعة معادل ذهنى لرامة «الذهنية» وإذا ماتت البجعة انتهى الوجود الذهنى لرامة مع انتهاء وجود ميخائيل نفسه. ولم يكن اختيار «البجعة» اعتباطا. فالبجعة فى تراث الأساطير (الأوروبية، لا المصرية!!) رمز للعقم والموت الجليدى البارد (البجعة، فى قصيدة ما لارميه بنفس الاسم، رمز مباشر للبرودة والعقم وللمرأة الباردة الجمال والعقيم فى نفس الوقت؛ وفى قصيدته أيضا: «هيروديار» المرأة الباردة الجمال والعقيم ترمز هى إلى البجعة وإلى جبل الثلج الميت الجميل!). ورغم أن بجعة إدوارد (ميخائيل ـ رامة) سوداء، فإنها تتميز بنفس الصفات: ملفوفة الجناحين تلعاء العنق، تنساب دون صوت على الماء.. تقف أمام مائدتهما ساكنة زجاجية العينين بخضرتهما الحالكة وفى جسمها المستدير نعومة متحدية مستقرة لا تنال.. وهذه كلها كلمات قريبة من تصوير مالارميه لبجعته البيضاء. والبجعة أيضا تستطيع أن ترمز إلى «النهاية» وإلى «الموت» بأسطورة أوروبية أخرى تتحدث عن «اغنية» تصدح بها البجعة (وهى طائر لا يغنى ولا يصاح أصلا) قبل أن تموت؛ أما البجعة السوداء نفسها فى التراث الأوروبى أيضا فهى شئ فريد وشاذ، مناف للطبيعة، ولا يمكن أن يبقى (!!) وهكذا كانت رامة، فى وجودها الذهنى، الذى خلقه ذهنى ميخائيل.

إننى لا أعتزم هنا، استعراض عناوين الفصول، واحدا بعد الآخر، وتعبير كل منها عن الحركة الشعورية الأساسية فى كل فصل وإن كنا قد أشرنا من قبل إلى علاقة عنوان فصل: «إيزيس فى أرض غريبة»، وهو الفصل السابع ـ ولهذا الرقم أيضا دلالاته!!) (بالمضمون العام للفصل نفسه).

ولكننى أحب أن نتوقف قليلا ـ مرة أخرى ـ عند الفصل الأخير ـ الرابع عشر ـ بعنوانه: «اليوم التاسع والأخير». لم يكن ما بينهما قد امتد ثمانية أيام فقط ـ رغم أن ذروة التجربة كانت قد استغرقت ستة أيام، وربما كانت قد حدثت فى الفيوم. ومع ذلك فإن اليوم الأخير فى التجربة ـ اللحظة الأخيرة التى أكدت استحالة الاستمرار قبل المواجهة النهائية والحكم الختامى فى الفصل الأول ـ هذا اليوم الأخير، كان فى ذهن ميخائيل هو «اليوم التاسع».. التاسع لأنه يوم الاكتمال وانتهاء الأشياء وانحلاء الوهم. وسواء فى الميثولوجيا المصرية (تاسوع الآلهة ورموزه فى الزرع وتطبيب الأوجاع وتصور عدد الأفلاك) أو فى السحر اليهودى (اكتمال الغرض من التعويذة فى تسع ليالى) أو فى الميثولوجيا اليونانية (سفينة ديوكاليون التى أنقذته من الطوفان عامت تسعة أيام).. إلخ.. إلخ. كان «الشئ التاسع» هو الشئ الأخير، وكان اليوم التاسع هو يوم الاكتمال (ربما لأن شهور حمل الجنين البشرى المثلى تسعة شهور.. وبعدها الميلاد.. بداية الرحلة نحو الموت!)..

فى هذا الفصل، يتحقق ميخائيل من انفصاله عن رامة (فصاله؛ إنها تفطمه عنها)، ويذوق مرارة الصبر، ولكنه لا يكف عن الحلم بالحلاوة العابرة القديمة). وفى لقائهما الجنسى الأخير، الذى جاء عفوا، لا يستطيع أن يمتلكها، لا يشعر بالقدرة على التوهج والتجلى؛ وحينما يحاول الاتصال بها فى الصباح، يروح ـ دون وعى ـ يدير رقم تليفونه هو فيجده مشغولا، ولا يتحقق الاتصال. وفى نفس الفصل أيضا، يكتشف أنها «موحدة» مثله، فرضت عليها الازدواجية (تزوجت مرتين، وطلقت مرتين) ولكنها بعكسه، تبحث أن تتوحد مع نفسها، وتستهلك فى ذاتها كل من يريد أن يوحدها مع ذاته.. وكان ميخائيل آخرهم، ولم يكتشف ذلك إلا فى اليوم التاسع، الأخير، ومع ذلك فما يزال يصر على أنه هو وحده، الذى تكتمل لها به وحدانيتها، أو توحدها؛ ويصر على أنه «يحبها» حقا لذاتها، لالذاته: لخلاصها، لا لخلاصه؛ ولا يستطيع أن يبرر ذلك:

**«أما أنا، فهاأنذ أسلم نفسى لآخر ما عندى ـ وبقدر ما أعرف، آخر ما يوجد. إننى أواجه الألم المتصل، حتى اليوم الأخير، من غير درع، من غير تغطية. من غير تبرير».**

وكانت هذه آخر كلماته فى الكتاب ـ لا آخرها فى القصة، لأنه سيقول آخر كلماته فيها، فى الفصل الأول، قبل أن يقفز على البجعة وسط ماء البحيرة الموحل، **لكى يبيدها (يقضى على وجود رامة الذهنى) ويبيد نفسه.**

فجأة، يستعيد ضمير المتكلم؛ ويختفى كراوية. هذا الضمير الذى لم يظهر **مباشرة على طول الرواية إلا فى هذه اللحظة ـ فى هذه المناجاة الذاتية ـ النهائية..** لكى يمتزج من جديد ميخائيل القديس، وميخائيل العاشق الذى ضاع حبه، والمؤلف (؟) ربما.

وفجأة، وبعد ملاحاة متصلة تكونت من الحوار **العقلى** والمناشدة العاطفية (والامتلاك الجسدى) يجد ميخائيل نفسه: «من غير درع، من غير تغطية، من غير تبرير». فى مواجهة الألم المتصل: ولكنه لا يكف عن الملاحاة (التى سيعود إليها فى الفصل الأول) التى يقطعها فجأة عندما «أكمل» وأدرك الحقيقة كلها.

◦ ◦ ◦

هل كان ميخائيل يروى ما حدث؟

الحق أنه كان أمينا على طول الرواية. كان حريصا على أن يفصل بين ما قيل **بالفعل، حينما يقول: «قال..» أو «قلت» أو «قالت..»، وبين ما كان يود أن يقول: «لم أقل لها..» أو «كان يود أن يقول... ولكنه لم يقل..» أو «قال لنفسه..»..** **ولكنه لم يقطع بحدوث شئ بالفعل إلا ما حدث فى الفصل الأول.**

الحدوث، بالنسبة لميخائيل، ليس وقوع الفعل فى حيز العالم الخارج ذاته فقط. الحدوث أيضا قد يكون فعلا أو قولا «وقع» فى ذهنه وإن كان **قد** ظل داخله لم يخرج فى عمل أو قول. وهو بتأكيده فى نهاية الفصل الأول فقط أن: «هذا كله قد حدث بالفعل؟»، ينفى عن كل «الأحداث» من أفعال وأقوال، ومن تأملات وامتناعات وأمنيات، التى ملأت الفصول الثلاثة عشر الأخرى، ينفى عنها احتمال أن يكون قد «حدثت» كأحداث خارجية: أفعال أو أقوال.

ذلك أن وجود ميخائيل ذاته، يتحقق هو الآخر، مثل رامة، على مستويين: وجوده الحسى المتحقق فى العالم الخارجى؛ ووجوده الذهنى الذى منحه لنفسه ـ فى داخل ذهنه ـ واعيا.

وكانت تجربته مع رامة ـ كامتحان لعلاقته بالعالم ـ امتحانا أيضا لعلاقة المستويين اللذين يتحقق عليهما ـ فيها ـ وجوده: فى جولاته مع جسد رامة ومع عقلها، كان يريد أن يوحد نفسه هو أيضا، وأن يستعيدها «واحدة» من مراحل وجودها الثلاثة: الفرعونية، والقبطية، واليونانية (البيزنطية)، بينما ظلت رامة هى ذاتها، التى لم **يستطع** هو أن يخترقها، ولا أن يحتويها.

فى الفصل الأول، الذى هو أيضا الفصل الخامس عشر، يناديها ميخائيل **ويناشدها**: «ما حقيقتك؟». إنه السؤال الذى كان يمكن أن يوجهه إليها فى البداية، وهو «يجهلها».. أما الآن، وبعد **كل** ذلك الالتحام، فإنه لا يسأل لكى يعرف، وإنما لكى يفهم.

لقد حاول طوال الوقت أن يفهمها من خلال ما يحتاجه منها: أن يفهمها بعد أن يلبسها قناع كلماته، وهو بهذا السوال، فى نهاية «القصة» لا يؤكد أنه لم

يفهمها ، وإنما يؤكد أن كل الأسماء التي ناداها بها ، وكل إحساسه بها ـ حتى في لحظات الالتصاق الحميم ، لم تكن هي أسماؤها ، أو لم تكن هي «كل» أسمائها .

كان قد أقام حاجزا بينها وبين نفسه بالكلمات : وقد استخدم إدوارد الخراط ، كل قدراته على تصوير ـ تجسيد الاحساس بالأشياء وبالمواقف ، من خلال تحويل كل شئ وكل موقف إلى أكثر الكلمات «إحاطة» بالشئ أو بالموقف ، استخدم ادوارد هذه القدرة لكي يحول عالم ميخائيل ، وأحاسيسه ، ورموز ثقافته ، وملامح مدينته ، وجسد رامة ، إلى كلمات . ومع ذلك لم يستطع هذا المجهود الهائل أن يتيح لميخائيل أن يخترق رامة ولا أن يحتويها . وظلت الكلمات تحيط به من ناحية ، وتغلف رامة من ناحية أخرى ، فكأنها في حد ذاتها كانت «تجسيدا» آخر للتنين الذي يمنعه من إدراك رامة : أو الوصول إليها أو فهمها ؛ فكأنه كان ينفصل عنها الانفصال النهائي ، بينما هو يتحرك نحوها باستمرار .

## ● هوامش البحث

(١) من فصل «إيزيس في أرض غربية» .. حيث «التيمة» الأساسية هي غربه رامة المطلقة بين الجميع ، فيما عدا ميخائيل .

(٢) رامة : اسم موضع بالبادية . قال زهير :

لمن طـــــلـــل بـــرامـــــة لا يـــريـــم
عـــفـــا وخلا لـــه حـــقـــب قـــديـــم

ولقد قيل في شرح الاسم بالبيت ، رامة ـ امنزل بينه وبين الرمادة ليلة في طريق البصرة إلى مكة ، ومنه إمّرة وهي آخر بلاد بني تميم . وبين رامة والبصرة اثنتا عشرة مرحلة . راجع لسان العرب . مادة (روم) وشرح ديوان زهير ، طبعة دار الكتب المصرية .

(٣) استعار بروست مثلا ، عنوان «ذكرى الأشياء الماضية» من إحدى سونتات شكسبير ؛ فيها :

حينما أخلو لأفكار حلوة صامتة
استحضر ذكرى أشياء مضت .

وأخذ جويس ، اسم روايته الأخيرة الكبيرة «يقظة فينيجان» ، التي تترجم أيضا . «بعث فينيجان من الموت» أو «جنازة فينيجان» Finnegans wake من أغنية قصصية أيرلندية ـ أمريكية ، عن بنّاء مات تحت انهيار حائط ، وفي جنازته يقوم (يبعث) من بين الأموات ، ويغني أغنية يختمها باسمه ـ ويدعى تيم فينيجان ـ قائلا :

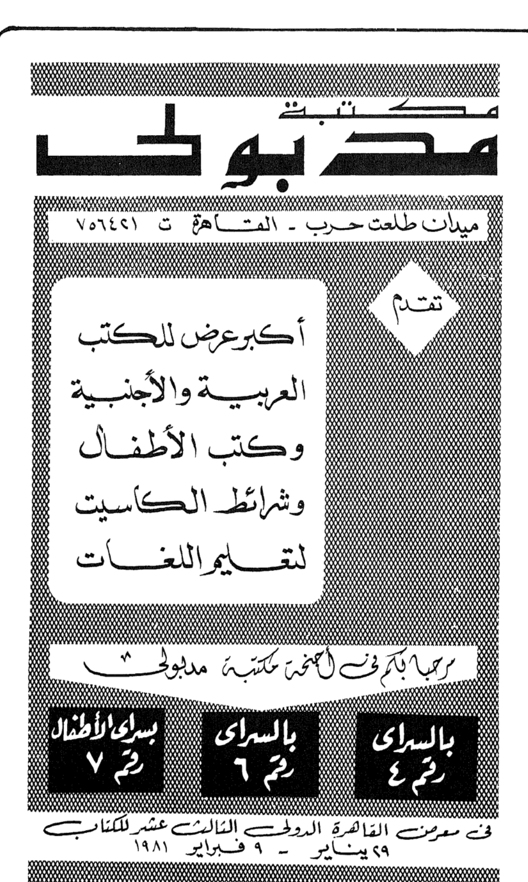
ألم أكن صادقا في كل ما قلته لكم :
سيكون مرح كثير في جنازة (يقظة) فينيجان ؟

ولبعض روايات هيمنجواي عناوين مختارة من شعر جون دون .. إلخ .

(٤) الاشارة إلى العنصر البيزنطي وردت في مناقشة الأستاذ بدر الديب الممتعة للرواية في ندوة «مع النقاد» في البرنامج الثاني مع الدكتور صبري حافظ ، والأستاذ كمال ممدوح حمدي والمؤلف .



فصول
فصول


مكتبة
مدبولى
ميدان طلعت حرب - القاهرة ت ٧٥٦٤٢١
تقدم
أكبر عرض للكتب
العربية والأجنبية
وكتب الأطفال
وشرائط الكاسيت
لتعليم اللغات
مرحبا بكم فى أجنحة مكتبة مدبولى
بالسراى رقم ٤
بالسراى رقم ٦
بسراى الأطفال رقم ٧
فى معرض القاهرة الدولى الثالث عشر للكتاب
٢٩ يناير - ٩ فبراير ١٩٨١
خصم ٢٠ ٪ بمناسبة المعرض




# الدكتور نعيم عطية

**ذات يوم دار حوار عنيف بين جوجان وفان جوخ . نظر جوجان إلى لوحات فان جوخ وقال « إن هذا الغليان الذى فى ألوانك وخطوطك ليس من الفن فى شئ . الفن هو أن تستعيد الحقيقة فى هدوء ، بعد أن تكون قد بَعُدْتَ عن زخمها وسخونتها ، فتعرضها من أغوار الذكرى مسالمة رقيقة » . أما فان جوخ فقد ثار وأجاب يقول « إن الفنان إن لم يكتوبا لحقيقة ويعبر عنها فى بوتقتها ولهبها فهو لا يقدم فنا » . ويتردد صدى هذا السجال المرير بين الفنانين العملاقين فى عبارات لأديبنا الكبير يحى حق فى مقدمة كتابه « خليها على الله » ، حيث يؤيد فيها رأى جوجان ، ويقول إنه كان بحاجة إلى أن يبعد عن صعيد مصر كى يستيقظ عنده الدافع إلى الكتابة عنه . وإنه فى « خليها على الله » إنما يكتب ذكرياته فى هدوء وبعيداً عن مسرح أحداثها ، وأنه طوال أن كان يحيا التجربة ويكتوى بنارها لم يكن بقادر أن يكتب عنها . أما وقد صار يكتب ذكرياته من بعيد ، فقد اتضحت له الرؤية واستقام فى يده القلم كى يخط أحداث تلك الأيام على الورق :**

نبدأ بهذه المقارنات كى ندلى بانطباعنا الأول والعريض عن أسلوب على شلش فى كتابه القصة . إنه بدوره يؤازر رأى جوجون ؛ فقد خلت قصصه من الغليان الذى نصادفه فى أغلب الأعمال التعبيرية لكتابنا المعاصرين الجدد . إننا فى قصص على شلش لسنا منتزعين بعاصفة هوجاء أو دوامة خانقة ، بل نحن نرشف كلماته فى جلسة هادئة ممتعة . والذى يحدثنا فى قصصه ليس العاطفة المتأججة بل العقل الهادئ المتزن ، وأنت فى الواقع تستمتع بحديثه ، وتطمئن إليه ، وتقر نفسك فى حضرته . وحتى عندما يحكى عن تجربة هى بحسب أصلها خشنة وضاربة ، يجردها من كل أنيابها وأشواكها ومخالبها ، ويقدمها سهلة سائغة مرَّوضة ؛ وذلك كما فى قصته « عزيزتى الحقيقة » . فهذه التجربة التى تناولها بالعرض كثيرون من قبله فى احتجاج وصراخ وتوجُّع ، يقدمها على شلش وقد طرد عنها قدر الإمكان ملابساتها العابرة ، ليمضى الألم إلى حال سبيله فلا يؤرق القارئ بكابوسه ، وتبقى متعة الفن بالتأمل الرصين . وإنك لتُكبر فى القصاص وأنت تقرأ قصته هذه قدرته على الاغتفار والتسامى ؛ فهو لا ينقل إليك لواعجه واحزانه كما لو كان يقول « **وما ذنبك أنت ياقارئى إذا كنتُ عُذِّبتُ أنا** ؟ لن اعذبك من جديد بأن اسرد محنتى ، بل سأقدم عملا أدبيا يملأك بالشجن ـ وليس بالألم ـ ويفتح أمامك شتى احتمالات التأمل والمناقشة . ولتراجع الأمر كله ، وقل لى كيف يكون مَنْ لا ذوا بالكذب أفضل خالا ممن يكذبون . هل يحب الإنسان الحقيقة حقا ، أم أنها لا تعنيه إن لم تكن تعذبه وتؤرقه ؟ لا تفكر فىَّ وأنت تقرأ قصتى ، فلستُ أنا إلاَّ واحداً من طابور طويل بطول التاريخ كله . ولكن فكر فى الوضع الإنسانى بأسره . لا أريدك أن تنحاز إلى فى صراخى ، بل أريدك ألا تفقد حيادك على الأخص وتدلى بحسرتك على ضيعة الحقيقة التى تحبها ، ما دمت بدورك تقرأ كتب الأدب ، مثلى ومثل سارتر الذى كان كل ذنبى أننى ذهبت يوما لسماع محاضرة له . فَقَدْتُ حريتى من أجل ألاَّ تفوتنى « محاضرة عن الحرية » . وقد عرفت ـ أكثر من كل من استمعوا إليها وعادوا إلى بيوتهم ينعمون بدفء أسرَّتهم ـ ماذا تعنى الحرية حقا . إنى دفعت « ثمن الحرية » ، ودفعته غاليا .

وعلى شلش ديكارتى النزعة ، ينظر إلى الأمور ويفلسفها ، ويكتب باملاء من « الأنا العليا » ، على نحو يضفى على كتاباته القصصية عقلانية ملحوظة ، ويكسوها بالهدوء والإتزان ، ولا يطلب من قارئه إلا أن يتأمل ويحكم لنفسه بنفسه . ولهذا فعلى شلش يتلمس لكل رأى أو حتى خاطرة تبدر لأبطاله أدلةً ، ويقارع أدلتها بأدلة تُعارِضُها ، ويخلص إلى مسار فنى قوامه الفكرة الواضحة واقتناع شخصياته بما تفعل . وهو يضع القارئ بدوره فى جو تأملى ، ولا يزج به إلى عواطف مشتعلة وانفعالات ساحقة . إن السؤال الدائم فى قصص على شلش هو « لماذا ؟ » ومن خلال صوت رزين صقلته قراءات كثيرة يَلْقَىَ هذا السؤال فى أغلب الأحيان إجابةً مُقْنِعَة .

وتقوم قصص على شلش بصفة عامة على راو يحكى عن أحداث جرت له وشخصيات التقى بها وأوقات عاشها ، وحتى عندما تكون البطولة لغيره ، مثلما فى قصتىْ « مرزوقة لها قصة » و« زوزو » ، فإن هؤلاء الآخرين يصلون إلينا من خلاله وعن طريقه . فالقصص كلها تُحْكَىَ على لسان راوٍ ليس ثمة ما ينفى أنه المؤلف نفسه ، بل إن المؤلف يعزز ذلك الاعتقاد فى أكثر من قصة كما فى « **بعنا القطن** » و« **صندوق جدتى** » و« **سيدة من الفلبين** » . فالمادة التى صُنِعَتْ منها قصص المجموعة كلها هى تجارب عاشها المؤلف ذاته . وقد يقال إن على القصاص أن يختفى فلا يبدو ظله على كل صغيرة وكبيرة فى القصة . ولكن الحق يقال أيضا إن هذا الراوى الرصين ، ذا التجارب

الإنسانية النابضة ، الذى يحكيها لنا مصفاة رائقة دون أن يحاول أن يغيظَنا أو يحيِّرنا ، ليس ثقيل الظل على الإطلاق ، بل هو رفيق عطوف على القارئ ، كما هو عطوف على أبطاله ، يهمه أن يريح قارئه إلى أقصى حد أو على الأقل ألاّ يرهقه بالجرى لاستجلاء أى معنى غير المعنى الأوحد والجوهرى للقصة . ومن أمثلة ذلك فى قصة **«الباب»** ـ وهى من أجمل قصص على شلش ـ يعرف القارئ منذ أول كلمة أن المؤلف يتحدث عن عنبر فى جناح «سجن» ، ولكنه يصر على التوضيح ، فيعود ويقرر أن كل ذلك يجرى فى «السجن» . وفى قصة **«صندوق جدتى»** حيث نجده يقول «ثم أعتدلت فى جلستها ، وأدخلت أصابع يديها العشرة فى الطاقية بحيث بانت سعتها الحقيقية ، وتأكدت من أنها تصلح لرأس أكبر ، ثم قالت : عندما تكبر ستعرف لمن هذه الطاقية وغيرها . ولم أكن من الإدراك وقتها بحيث أفهم مرمى ردها . ولم أشأ أن أستوضحها ، حرصا منى على ثقتها بذكائى ، لكنى أدركت المعنى الحقيقى للإجابة بعد بضع سنوات أخرى حين أخرجت عمة لى أخرى متزوجة طاقية مماثلة من صندوقها وطلبت منى أن أعطيها لزوجها لكى يضعها على رأسه قبل أن ينام» . ونحن نقول للقصاص إذا كنت تحرص على ثقة عمتك فى ذكائك ، إلا تثق بذكاء القارئ ؟ لقد فهم القارئ مبكرا ماذا تعنى هذه الطاقية ولمن هى ، وما كنت بحاجة لتوضح له ذلك . كما أن المؤلف فى بعض الأحيان يبدو معنيا بالتفاصيل ومجيدا فى وصفها ، على نحو يبعث الدفء فى أسلوبه ، لكنه ينسى ذلك فى بعض الأحيان فتأتى عبارته مسطحة مثلما قوله **«حرصت جدتى على تغطيته جيدا بعدة طبقات من الأغطية تنتهى بمفرش من المخمل الثمين اللامع ، أرجوانى اللون ، مزين بصور ورسوم زاهية جميلة»** . ألا يبدو وصف المفرش بأنه مزين **«بصور ورسوم زاهية جميلة»** وصفا فجاًّ ؟ كان الأفضل أن يجرى فى شأنه ما أجراه فى القصة ذاتها **«صندوق جدتى»** بالنسبة لأكواب الألمونيوم **«التى نُقِشَتْ على كل منها صورة سعد زغلول بلون أحمر قان»** ، ناهيك عن بعض الأوصاف المباشرة الضحلة أيضا مثل ، «عيناها آسرتان كاسرتان» . لا جدوى من مثل هذا الوصف . الأجدى أن يكون الوصف بالإيحاء وإن كان للمؤلف بعض التشبيهات الجميلة مثل قوله فى قصة **«الباب»** «**نهض الفولى أصغر الخمسة أو الستة المستيقظين سنا . وضع يده فى خاصرته وراح يتمشى فى الشريط الطويل الخالى الذى يفصل بين صفى النائمين . كان كمن يستعرض كتيبة سقط أفرادها صرعى فى معركة خاسرة**» ؛ **على أن الرصانة والاتزان اللتين وصفنا بهما أدب على شلش القصصى يتحولان إلى نوع من «البرود» و«التخشب» فى قصتيه «الجسر» و«سيدة من الفلبين» ؛ إذ يغلب العقل على سياق العمل ، ويضفى عليه من بروده الكثير . وعلى الرغم من أن كلا من هاتين القصتين تحكى علاقة رجل بامرأة ، فإنك تلمس توا أن هذا الرجل قد وضع عواطفه كلها فى «ثلاجة» وراح يروى لنا عن علاقة مجدبة ، لغير ما سبب إلاّ أن الرجل كما يقول فى قصة «سيدة من الفيلبين» يسيطر عقله على مشاعره . ولهذا فقد مضى هو والبطلة الجميلة «يأكلان ويشربان ويثرثران» . وسريعا ما تنقطع الخيوط التى تربط القارئ بالقصة** ، **ويجد نفسه يقول «مالى أنا وهذه التجربة الذاتية والمسطحة ؟ آلاف الرجال يلتقون بآلاف النساء كل يوم ولكن ليس هناك قصة . ما الذى يريد القصاص أن ينقله إلى ؟»** ان على شلش فى قصته **«مرزوقة لها قصة»** يعرِّف القصة فيقول **«قصة معناها حكاية أو حدوته تسلِّى الناس وتفيدهم»** . ولكن القارئ لا يجد فى كثير من قصص على شلش اللاحقة على عامى ١٩٦٨ ما يسليه أو يفيده وقد كان هذا أيضا الانطباع الذى تعطيه من قبل روايته **«عزف منفرد»** (١٩٧٦) فعلى الرغم من بنائها الواعد امتلأت بكثير من التفاصيل التى أضحت لذاتيتها غير ذات معنى أو أهمية بالنسبة للقارئ وعطف على شلش على شخصياته يتجلى فى قصصه كثيرا . وهو فى قصته **«دموع الرقيب عبد الفضيل»** يكتب بحنان عن هذا العملاق المرهوب الجانب بين أسوار المعتقل . وقد ظل يحافظ على كرامته وسمعته ويكتسب بذلك هيبة واحتراما من الحراس والمساجين على حد سواء ، لكنه عندما يعذبه التفكير فى زوجته أم محمد ، التى شاركته حياة الكفاح حتى وصل إلى رتبة الرقيب ، وفى مرض السرطان الذى ينهش بدنها دون أن يكون قادرا أن يفعل من أجلها شيئا ، حتى الدواء المسكن ليس لديه ثمنه فنجد الرجل الجبَّار يبكى . إنها من الشخصيات القليلة لدى على شلش التى تبكى . وياللمهزلة المؤسية ، الحارس الرهيب يبكى . لماذا ؟ لأن كلاً يجىء دوره . ألقته الأقدار أرضا ، ورمته إلى جب الأسود . عليه الآن أن يواجه الأنياب التى تمزق إرادته وتفترسه .من هذه المحنة الطاحنة يخرج الرقيب ممزقا مهزوما . يذهب إلى الزنازين يبتز من المساجين ثمن الدواء . لأول مرة يتخلى عن عفته وكرامته ، ويهبط إلى الذلة والمهانة وفى قصة **«بعنا القطن»** نجد الأخ الذى جاء من أجل بعض المال يطلبه من والده ليكمل تكاليف زواجه من خطيبته وقد حان موسم بيع القطن هذا الأخ عندما يعرف أن أباه فى ضائقة مالية تضطره إلى أن يبيع القطن بأبخس الأثمان بينما اخته تنتظر بدورها من ثمن القطن ما تكمل به مصاريف زواجها ، ينتهى بأن يعطى أمه الثلاثين جنيها التى أتى بها كى يعاون فى جهاز أخته أما بالنسبة لمرزوقة فى قصة **«مرزوقة لها قصة»** فيبدو من جديد إشفاق المؤلف وحنانه على شخوصه . لا سادية فى المعالجة ولا سخرية . كل الشخصيات عولجت وبنيت بمحبة واحترام . وعلى الرغم من المرارة التى ذاقها المؤلف فى تجربته «الاعتقال» فهو عندما ينتقى واحدا من الحراس والسجانين ليكتب عنه قصة يدبِّج مرثية وأغنية حب عن الرقيب عبد الفضيل **وقد عُنِىَ** على شلش بأن يحدد لقارئه تواريخ كتابة كل من قصصه ، مكتفيا على أى حال بذكر السنة التى تنتسب إليها القصة . وإذا قارنا قصصه بالنظر إلى تواريخها نجد أن عام ١٩٦٨ يمثل قمة النضج والعطاء عند المؤلف ، فإلى هذه السنة ينتمى أفضل ما كتبه وهو «عزيزتى الحقيقة» و«دموع الرقيب عبد الفضيل» و«الباب» ، وهى تفوق كثيرا اجتهاداته القصصية اللاحقة ، التى تنتمى بحسب تواريخها إلى أعوام ١٩٦٩ و ١٩٧٥ و ١٩٧٦ . وقد تحدثنا عن قصته «سيدة من الفيلبين» التى كتبها عام ١٩٧٦ أما قصة **«فيلسوف ؟ مجنون عادى ؟** لا أدرى بالضبط» ، التى كتبت عام ١٩٦٦ **فقد تخلى فيها على شلش عن أفضل** ميزات أسلوبه القصصى على ما أوضحناه من رزانة واتزان ، ولجأ إلى التجريب ، متخذا من «اللامعقول» ـ المعتدل على أى حال ـ أداة لتشييد قصته ، وقد نضحت من جراء ذلك بقدر من التوتر والهوجائية على نحو يبدو دخيلا على المسار الأصلى لفنه القصصى أما **«حكاية منديل الملك»** التى كتبت عام ١٩٧٥ فينطبق عليها القول العامى **«كأننا يابدر لارحنا ولاجينا»** . ونتساءل بكثير من الحيرة : **ما الجدوى من كتابه مثل هذه القصة ؟** ولا نجد مبررا واحدا لإضاعة وقت القارئ بها . ولا ينهض للمؤلف عذرا أنه لجأ إلى ما قد تصوره تجديدا فى الشكل ، فليس ما فيها من تجديد بالذى يستأهل الوقوف عنده ، **ولا يعوض القارئ عن الوقت الذى أضاعه فيا لا طائل من ورائه . وتتضاءل كل هذه التجديدات والثرثرات بجوار دور المؤلف الثلاثة «عزيزتى الحقيقة (١٩٦٨)** و**«دموع الرقيب عبد الفضيل»** (**١٩٦٨**) **«والباب»** (**١٩٦٨**) . ٥ ٥

# عرض الدوريات الأجنبية

## ١ ـ عرض الدوريات الإنجليزية

الانفتاح الحقيقى على العالم لا يتم إلا من خلال انفتاحنا على «النحن» التى لا يأخذها عادة الآخر فى الاعتبار لانها ليست نموذجه

**مصطفى المسناوى**


## فريال جبورى غزول


فى حركة النقد ، كما فى جدلية العرفان ، لابد أن نبتعد حتى نقترب . فالاغتراب هو الخطوة الأولى فى اكتشاف الهوية ؛ وهو أمر لا يختلف فيه كل من عانى من الغربة والنفى أو الحذف والاستبعاد ، أركان واقعنا اللا أدبى . وهكذا نبدأ رحلة الاستكشاف فى مجاهل الغرب النقدية ، لا لكى نساير ركباً أو لنتبنى رؤية ، بل لنتحرر من السكونية ، عبر رحلة أفقية نحو الآخر ، لنبدأ رحلتنا الحقيقية والمؤجلة فى أعماق «النحن» . نرتحل متزودين بأقوال مفكرينا وصور من تراثنا لنغربل المادة الغربية المطروحة أمامنا ، ونستقرئ اتجاهاتها ومعاييرها وشموليتها ، كى نستفيد من تجارب الآخرين عندما يكون هناك نقاط تماس أصيلة ، وحتى نطرح جانباً نرجسيتهم المتكابرة مهما أتقنوا صياغتها وبرعوا فى تسويقها .

والانطباع الأول عند مطالعة الدوريات النقدية الناطقة بالإنجليزية هو تفرد لغتها ؛ إذ نجد فيها دفقات غريبة من المصطلحات والمفاهيم الحديثة ، وأساليب مذهلة ومعقدة فى التعامل مع النصوص ، تجعل من قراءة النقد المعاصر عملية عسيرة وشاقة . وفى مجال رصد الواقع الأدبى ، من زاوية الدوريات الأجنبية ، يتعين علينا ألا نكتفى بنقل محتوى مقالات مجتزأة من مسيرتها الثقافية ، بل نحاول قدر الإمكان رسم خريطة الثقافة النقدية المعاصرة ، وموقع التيار الطليعى منها ، حتى نمكن القارىء من التقييم الواعى بدل الانبهار السطحى أو الانغلاق الرافض .

**يتسم النقد الطليعى بولع يكاد يصل إلى درجة الهوس بالسيميولوجيا أو ما يسمى بعلم العلامات . ونحن نسعى فى عرضنا هذا الى تقديم هذه الظاهرة النقدية عبر مقالات مختارة من الدوريات الإنجليزية . ما السيميولوجيا ؟ وما دلالة هذا الهوس الجماعى بها ؟ وأخيراً ما قيمة هذا التيار النقدى من منظور الوطن العربى وهموم الإبداع فيه ؟**

لو راجعنا الدوريات النقدية الإنجليزية لوجدنا أشهرها يتخذ من «العلامة» عنواناً له ، فمثلاً :

١ ـ ساينس **Signs** (جامعو شيكاغو) تعنى العلامات .

٢ ـ دياكريتكس Diacritics (جامعة كورنيل) تعنى العلامات الفارقة .

٣ ـ جليف Glyph (جامعة جونز هوبكنز) تعنى العلامات المحفورة .

٤ ـ سيميوتكست Semiotext (جامعة كولومبيا) تعنى النص ـ العلامة

٥ ـ سيميوتيكا Semiotica (جامعة انديانا) تعنى دلالة العلامات .

هذا بالاضافة إلى أن الدوريات الأخرى مثل **النقد** Criticism (جامعة وين) ، **والبحث النقدى** Critical Inquiry جامعة شيكاغو) ، **وبويطيقا** Poetics (جامعة أمستردام) **والأجناس الأدبية** Genre جامعة أوكلاهوما) **النص الاجتماعى** Social Text (جامعة وسكنسن) **ودورية اللغات الحديثة** Modern Language Notes (جامعة جونز هوبكنز) ، تكثر فيها المقالات السيميولوجية النزعة ، ومصطلحات علم الدلالة ؛ فلم يعد هناك منبر نقدى لم تصله عدوى السيميولوجيا .

تتميز المقالات والبحوث السيميولوجية فى هذه الدوريات الأكاديمية بسمتين طاغيتين ، أولاهما تشرب هذا النقد بالألسنية الحديثة بشكل يكاد يكون

تابعا ، حيث يصبح النقد الأدبى وسيلة للتعزيز أو الدعم ، أو التجديد لمقولات ونظريات منبعثة فى علم الألسن أصلاً ، فتغدو نظريات سوسير عن النحو التحويلى ، أو نظريات تشومسكى عن النحو التوليدى ، نقطة الانطلاق لبحوث نقدية أدبية والنتيجة الحتمية لهذا الاتجاه هو أن «الأدب» ، كأدب ، أصبح ثانويا فى النقد الأدبى وأمست الدراسات النقدية الحديثة ترفض الاكتفاء بالنصوص الأدبية وتتعداها إلى أعمال أبداعية غير أدبية ، أو أعمال شبه إبداعية ، كنقد السينما ، ونقد التقاليع ونقد النقد . وقد أدى هذا التشعب بدوره إلى التركيز على ظاهرة التوصيل والاتصال بصورة عامة ، حتى إن شغل النقد الشاغل الآن لم يعد المضمون بالمعنى التقليدى ، أو الشكل والبنية على نحو ما كان فى الستينيات ، بل أصبح هدف النقد عملية ذهنية هى الإدراك والتواصل بمستوياتها المختلفة . وكثيراً ما ينسى الناقد أو يتناسى خصوصية الأدب ـ أو وظيفته الشعرية كما سماها ياكبسن ـ عند الدخول فى متاهات الإدراك وإشكاليات التعبير عنه . وأخطر من ذلك أن يسطح الناقد عملية الإدراك ويحولها الى مجرد عملية للاستيعاب ، ويحول عملية التواصل إلى مجرد عملية للتفسير .

**وبتبسيط بالغ يمكننا أن نقول إن النقد الأدبى بعد أن كان يتمحور حول نشأة النص وعملية الإبداع عند الأديب فى الفكر الرومانسى ، تحول إلى التمحور حول النص نفسه بعلاقاته ومنظوماته وبنياته فى الحركة الرمزية والنقد البنيوى[1] .أما الآن فقد تحول المحور مرة أخرى صوب القارىء أو السامع أو المتلقى ومستويات استقراء رسالة النص الأدبى .**

أما السمة الثانية التى تطغى على النقد الطليعى فهى التسيب اللفظى وعدم الالتزام بتعريف المصطلحات من جهة وباشتقاق ونحت مصطلحات جديدة ، من جهة أخرى ، مما أدى إلى خلط عجيب فى ميدان يحاول رواده أن ينعتوه بالعلمية . وعلى سبيل الذكر ، استعمال كلمتى سيميولوجيا وسيميوطيقا ، أو البنية والشفرة ، أو العلامة والرمز ، كمترادفين ، على نحو يجعل المتلقى للدراسات النقدية الجديدة يشعر وكأنه فى برج بابل عصرى ، يشهد فيه التباس المعنى وانفراط اللغة .

وقد يبدو للقارىء أن النقد السيميولوجى ـ كما يدّعى البعض ـ ليس أكثر من لغو مثير وهذيان منسق ، إلا أن هذا النقد ، بالرغم من ثرثرته وجفافه وعجزه عن طرح حلول مقنعة ، يثير قضايا جوهرية فى التعامل مع الأدب ، ويكشف عن جوانب من النص كانت خافية فى النقد التقليدى ، ومتجاهلة فى النقد البنيوى . إن هذا النقد يجعلنا نتسائل عن أدبية الأدب ، وعن الأسس المنهجية (وليست الأسس السلطوية ) التى تجعلنا نطلق على نص معين كلمة «أدب» ونميزه عن النصوص الأخرى وندرك ما إذا كان هناك فى مستويات القراءة والاستقراء مستوى معين يدل على أن النص المقروء نص أدبى أو مستوعب على الصعيد الأدبى ؟ وهل تكمن أدبية الأدب فى النص أم فى قراءته قراءة أدبية ؟

**كذلك فإن هذا النقد الجديد يثير قضية علاقة النص بالثقافة والتحولات الثقافية ، أى أن هذا النقد يطرح قضية إنسانية مهمة جدا ، وبصورة خاصة للشعوب المناضلة ، وهى علاقة النص بالتعبئة الفكرية على الصعيد الفردى والجماعى . ولهذا أرى أن هذا النقد ـ بالرغم من عدم قدرته عملياً على تخطى منهجية البنيوية ـ قد تخطى آفاقها ، وفتح أبواباً كانت موصدة . ولعل أبلغ تطبيق للنقد السيميولوجى جاء فى مقال إدوارد سعيد فى العدد الافتتاحى لمجلة النص الاجتماعى (شتاء ١٩٧٩ ) بعنوان «الصهيونية من منظور ضحاياها»[2] ، حيث حلل بعمق وسلاسة كيفية تطويع القارىء الأوبى وتكييفه لعملية التقبل والاستهلاك بل التحمس للمغالطات الصهيونية عن طريق بث أفكار فى ثنايا النص «تبرر» الاستعمار الاستيطانى . وقد كشف سعيد عن نصوص أدبية كرواية دانيل ديروندا لجورج إيليوت ، التى أسهمت فى تطبيع الافتراءات الصهيونية فى ذهن القارىء من خلال سياق سردى محكم ، وأسلوب بيانى يوحى بالشفافية ، وينطوى على رسالة أيديولوجية . ويمكننا أن نقول بلغة السيميولوجيا إن الكاتب حل الشفرة الإيديولوجية للرواية المذكورة .وإدوارد سعيد (جامعة كولمبيا ) كجيرار جينيت (جامعة باريس ) من النقاد الكبار الذين يستخدمون التحليل السيميولوجى للنصوص دون الوقوع فى فخ مصطلحاته .**

ومن الأولى قبل الدخول فى صلب الموضوع وعرض مقالات مختارة فى الدوريات الانجليزية أن نبين للقارىء الفروق بين ثلاثة مصطلحات جوهرية فى النقد المعاصر ، تستعمل كثيراً وكأنها أوجه لعملة واحدة ، وهى :

| | |
|---|---|
| السيميولوجيا | Semiology |
| السيميوطيقا | Semiotics |
| البنيوية | Stracturalism |

ويمكننا التمييز بين هذه المصطلحات على أسس فيلولوجية (أو إبتمولوجية ) وعلى أسس علمية .

**( أ ) فيلولوجياً**

الجذر فى السيميولوجيا والسيميوطيقا هو «سيميو» اليونانى الأصل ، الذى يعنى «علامة» ؛ أما الجذر فى البنيوية فهو لاتينى الأصل ، ويعنى بناء ، وهناك اختلاف آخر يأتى من الصيغ المتباينة . فالسيميولوجيا تنتهى بالمقطع «لوجيا» التى تعنى «العلم» ، كما فى أنثروبولوجيا أما السيميوطيقا فتنتهى بالمقطع «طيقا» وهى صيغه نعتية تشير إلى حقل معرفى ، كبوبطيقا . وقياساً على ذلك نقول إن سيميوطيقا تعنى حقل العلامات ، وبصورة أدق «حقل دلالة العلامات» ، فى حين تدل السيميولوجيا على «علم العلامات» . أما البنيوية فتنتهى بالتاء المربوطة المقابلة للاحقة ، التى تشير إلى مذهب أو حركة فكرية ، كالرواقية أو الرومانسية ؛ وهى توحى فى خلال صيغتها بكونها مدرسة فكرية .

وقد جرى العرف فى الأوساط العربية النقدية على تسمية السيميولوجية بعلم العلامة (أو العلامات ) . والسيميوطيقا بعلم الدلالة (أو دلالة العلامات) أو البنيوية أو البنائية (ونادراً الهيكلية ) . وأحياناً يضم مصطلح السيمياء (أو السيميائيات ) كل من السيميولوجيا والسيموطيقا . ولن يستقر مصطلح حتى يتداوله النقاد ويستخدمه الباحثون ، ولذلك لا يمكن التنبؤ بمستقبل هذه المصطلحات المترجمة الآن ؛ إذ أننا فى أول الطريق ، وإن كنت أرى أنه من الضرورى لكل باحث يستخدم مصطلحاً مضطرب المعنى أو متعدد الدلالات أن يوضح فى مقاله حدود المصطلح ومفهومه عنده ، حتى لا نسقط فى التخبط النقدى على الطريقة الغربية ، وحتى نتعلم من سلبيات تجربتهم .

**(ب) عملياً**

بالاضافة إلى الفروق الفيلولوجية هناك فروق ترجع الى الاختلاف فى نشأة هذه المصطلحات الثلاثة ، وتعكس الفروق بين مؤسسيها واختصاصاتهم واهتماماتهم ، فمؤسس السيميلوجيا هو فردينان دى سوسير السويسرى (١٨٥٧ ـ ١٩١٣ ) . كان متخصصاً فى علم الألسن (أو علم اللغة ) ، ومهتماً بعلم الأصوات الكلامية المقارن . ولا يخفى على القارىء أن علم الأصوات أو الفونولوجيا فرع متميز بدقته ، لامكانية قياس المادة الصوتية ، (على عكس المعانى مثلاً التى يصعب دراستها بدقة علمية لانها زئبقية ) . وقد ترك المؤسس بصماته على السيميولوجيين ، حيث إنهم يتميزون بدقة بحوثهم ، كما أنه بتركيزه على اللغة اللسانية قد جعل منها مظلة

تغطى كل اللغات الأخرى ، كلغة الإشارات ولغة الملابس الخ .

أما أبو السيميوطيقا فهو تشارلز سوندرز بيرس الأمريكي (١٨٣٩ ـ ١٩١٤) وكان تخصصه فى العلوم الطبيعية والرياضيات ، ولكنه بحث وكتب فى حقول كثيرة ، كالمنطق والنحو . ويعكس فرع السيميوطيقا تعدد اهتمامات مؤسسه ، فهو عبارة عن حقل يتطابق جزئياً مع العلوم الإنسانية والطبيعية ، وموضوعه دلالة العلامات أو تفسير العلامات ، بما فى ذلك العلامات البيولوجية المصدر ، والعلامات الثقافية المصدر . فالسيميوطيقا تدرس تفسير الشفرات الغريزية (الحيوانية) والشفرات المكتسبة (الإنسانية) بعكس السيميولوجيا التى تستثنى فى دراساتها الشفرات التى لا تنتمى الى نسق مكتسب أو منظومة ثقافية .

أما البنيوية فمؤسسها المعاصر هو كلود ليفى ـ شتراوس الفرنسى (١٩٠٨ ـ ) واختصاصه هو علم الأنثروبولوجيا ، وهوايته الموسيقى . وقد قام بدراسة موسوعية عن المنطق الخرافى فى بحث أسماه **الميثولوجيات** (فى أربعة أجزاء) وطبق فيها التحليل البنيوى ، الذى ارتبط باسمه ، على ما يقرب من ألف خرافة ، إن البينيوية منهجية ، أو استبطان منهجى ، غرضه الوصول إلى أقصى أعماق النص ، والكشف عن ذروة المعنى الذى يكون بمثابة خلاصة جوهرية للموقف والمنطق الذى ينطوى عليه النص . وقد حققت البنيوية فى مجال النقد الأدبى نجاحاً كبيراً على يد رولان بارت ومايكل ريفاتير وتزفيتان تودوروف ، ولكن من أعجب العجب أن البنوية لم تؤثر فقط على ما جاء بعدها من نقد وفكر بل أثرت بشكل ملحوظ على ما جاء قبلها فصار الباحثون يقرأون فى ماركس وفرويد قراءة بنيوية مستترة ولا يدل هذا بالضرورة على إسقاطات . وإنما يدل على أن جوهر البنيوية هو جدل تضاد ثنائى ، نجد له تجليات متعددة فى نصوص من مختلف العصور والخلفيات . وقد ترك ليفى ـ شتراوس آثاره على الدراسات البنيوية التى تتميز بالمنهجية المرنة . مما خلّص النقد من الانطباعية التقليدية دون المساس برؤية الناقد الإبداعية ووظيفتها فى إثراء البحث النقدى .

## السيمياء بين الماضى والمستقبل

لقد وصل الاهتمام بالعلامة وعلوم تفسيرها الى درجة ان يطالب أستاذ (فى الأدب الروسى) من جامعة كاليفورنيا بفتح الأبواب للتيار الجديد وخلق اختصاص فى علم الدلالة ، فى مقال لدانيل لا فيرير بعنوان «إفساح مكان للسيميوطيقا» ، **فى مجلة الاتحاد الامريكى للاساتذة الجامعيين** (نوفمبر ١٩٧٩) [٣] ، يعرّف كاتب المقال السيميوطيقا التى (أصبحت موضوع جدل وتنازع بين الاكاديميين ومجال جذب للطلبة والاساتذة الشباب) على أنها موضوع قديم منسى ، يتلقى الآن دفعاً واهتماما ، وهو يرجع السيميوطيقا إلى الرواقيين ، وبصورة خاصة الى كريسيبس Chrysippas الذى عاش فى القرن الثالث قبل الميلاد . لقد اهتم الرواقيون بكيفية تمثيل العالم أو تصويره «وقد أطلقوا اسم العلامة على كل ما يمثل شيئا او حدثاً» ؛ ولذلك تعرف السيميوطيقا بأنها دراسة العلامات ، أى العناصر التى تدخل فى عملية الاتصال بين مفسرين . أما ما يمكن أن يوظف للدلالة فكثير : الكلمة ، الجملة ، الإيماءة ، الإشارة ، الصورة الفوتوغرافية .. الخ . وكل هذه العلامات لها ميزة خاصة ؛ فهى تمثل أكثر من نفسها ، وتدل على ما هو أبعد منها . ويضيف صاحب المقال أن السيميوطيقا لا تدرس مادة معينة كما يدرس عالم البيولوجيا الكائنات الحية ، أو عالم المعادن الأحجار ، وإنما تدرس مواد مختلفة تدخل فى علاقات تمثيلية أو علاقات ذات دلالة . ويميز صاحب المقال بين نوعين من السيميوطيقيين : السيميوطيقى بالمعنى العام ثم السيميوطيقى بالمعنى الإصطلاحى ؛ بالمعنى العام يكون عالم البيولوجيا الذى يفسر إخضرار ورق الشجر على أنه علامة تدل على وجود الكلورفيل ـ باحثا سيميوطيقياً ، أما بالمعنى الاصطلاحى فالباحث السيميوطيقى هو دارس عملية التفسير أو الإدراك عند المفسرين ؛ إذ قد يدرس الباحث السيميوطيقى عملية الربط التى يقوم بها العالم البيولوجى بين ألوان الورق ومفاهيمه للتركيب الكيمياوى للورق ، بحيث يمكنه أن يقوم ببحث سيميوطيقى فى مجال التفسيرات العلمية ولكن ذلك نادر حالياً . ويتناول البحث السيميوطيقى فى الأغلب ، العلامات المشحونة بالدلالة فى شفرة ثقافية ما ؛ فقد يدرس الباحث السيميوطيقى الكيفية التى تربط ما بين اللون الأخضر والتقدم وبين الأحمر والتوقف فى إشارات السير الضوئية ، او يدرس : كيف ولماذا يدل اللون الأخضر فى اللغة الانجليزية على حالة نفسية ، وهى الحسد حيث يقال « أخضر من الحسد » فى حين يقال فى اللغة الروسية «أخضر من الغضب» ؛ أو قد يركز الباحث على دلالة رسم أشخاص بوجوه خضراء عند الفنان شاجال . ويؤكد صاحب المقال أن العنصر الأساسى فى البحث السيميوطيقى هو وجود عامل إضافى وهو المفسِّر ، فدلالة الاخضرار على وجود الكلورفيل قائمة بذاتها ، فى حين أن اخضرار الضوء فى إشارات السير يكتسب دلالته ويحققها عند وجود مفسر . فالسيميوطيقا ـ كما يقول صاحب المقال ـ ليست دراسة علامات فقط ، إنما دراسة كيفية تحقيق العلاقات السيميوطيقية الكامنة فى الكون عبر مفسرين ؛ فعلم دلالة العلامات أو السيميوطيقا مشروع عملى .

لقد أصر بيرس على أن العلامة تمثل شيئاً لكائن ما (حتى وإن كان هذا الكائن ليس أكثر من مجموعة علامات) ؛ ففى السيميوطيقا الحيوانية تمثل العلامة شيئاً ما لكيان عضوى ؛ فتغريد الطيور فى فصل التزاوج يدل على شىء محدد عند الجنس الآخر من هذه الفصيلة . وقد أشار صاحب المقال إلى كتاب رومان ياكبسن «**الاتجاهات الرئيسية فى علم اللغة**» (نيويورك ، ١٩٧٤) الذى يبحث فيه مسألة التشابه بين الشفرة اللغوية والشفرة الوراثية (تركيب الجينات) . ويستطرد كاتب المقال ، بعد تعريفه المسهب للسيميوطيقا ، الى الموضوع السيميوطيقا الأدبية ، ويعرّف العمل الأدبى من المنظور السيميوطيقى على أنه نسق أو منظومة معقدة من العلامات ، مستشهداً بالباحث السيميوطيقى السوفيتى يورى لوتمان ، الذى عرّف النص بأنه نموذج أو منظومة نموذجية ثانوية ، ترتكز على النموذج أو المنظومة النموذجية الأولية لرؤية العالم وهى اللغة . وأضيف للتوضيح أن لوتمان يقول إننا نرى العالم من خلال منظور اللغة ، وإن هذا المنظور يمثل النموذج الرئيسى الذى يشكل الواقع فى أذهاننا ، ثم يتشكل هذا الواقع المتشكل فى أذهاننا مرة أخرى من خلال الأدب أو الفن أو نماذجه ، أى أن التشكيل يصبح مركباً على نحو يحدث معه إثراء مركب معقد فى المعنى والدلالة .

ويوضح صاحب المقال المفهوم السيميوطيقى للأدب من خلال تحليل مقطع شعرى من قصيدة «البستان» الشهيرة فى التراث الرعوى لاندرو مارفيل ، فيبين كيف أن الادب يكثف ويركب الدلالات بشكل نسق . وفى آخر المقال يحاول الكاتب أن يبرر عجز السيميوطيقا عن التطور فى الماضى ، بالرغم من بدايات متعددة عند الرواقيين ، ثم القديس أوغسطين ، والفيلسوف جون لوك ، وبيرس وموريس ، ولكنه يتنبأ بان المد السيميوطيقى لن يتوقف هذه المرة ، بل ستكرس الجامعات الامريكية . فى **الأعوام القادمة أقساماً** ، للتخصص فيه . ويختم مقاله بالاستشهاد بالعبارة المقتبسة من

لوك ، التى يفتتح بها موريس الباحث السيميوطيقى كتابه «**أسس نظرية العلامات**» (١٩٣٨) : «**ليطمئن الجميع ، فإن تأمل العلامات لن يبعدنا عن الواقع ، بل على العكس ، سيوصلنا إلى قلب الواقع**».

والآن نتفرغ إلى مقالات نقدية فى السيميولوجيا والسيميوطيقا والبنيوية ، مختارة من دوريتين نقديتين : **دياكريتكس وبويتيكس** [٤] وأود أن أقدم للقارىء نبذة تمهيدية عن الدوريتين الهامتين .

فدورية **دياكريتكس** فصلية ، وقد أنشأها قسم الدراسات الرومانسية فى جامعة كورنيل فى عام ١٩٧٠ . وهى منبر منفرد ، لأنها تتخصص فى نقد النقد ، وفى تغطية التيارات النقدية ، ونادراً ما تتعرض للنص الأدبى مباشرة ، وإن كانت تهتم بالطليعة الأدبية ، وتقوم بمقابلات مع كتاب أو سينائيين أو نقاد كبار . وتتميز هذه الدورية بما يسمى «مقال ـ عرضى» Review article ، وهو المقال الذى يعرض كتاباً أو أكثر ، ولكنه من خلال العرض يستعرض خلفية الكتاب وأسسه النظرية ، والظاهرة الأدبية التى ينبثق منها ، كما أنها تتميز بسمة طريفة ، وهى اهتمامها واستخدامها للفنون التخطيطية ، كالتصوير والزخرفة والفن الطباعى والخطوط البيانية ، مما يجعل الدورية نابضة بالشكل .

تعّرف **دياكريتكس** نفسها بأنها دورية النقد المعاصر ، وأنها منبر لنقد النقد ، من خلال التقييم الواعى لكتب مهمة . وهى تشجع على الرد على المقالات المنشورة ، وفتح باب المعارضة والمناظرة على صفحاتها . وهى تضم نقادا كبارا بصفة محرريز أو مستشارى تحرير . ويهمنا أن نذكر فى هذا السياق أن اثنين منهما عربيان ، هما إيهاب حسن المصرى ، وإدوارد سعيد الفلسطينى . ومن هذه الدورية اخترنا مقالين أولهما عن سوسير والآخر عن إيكو .

أما دورية **بويتيكس** فقد أسسها تون فان ديك فى سنة ١٩٧١ وينشرها قسم الدراسات الأدبية العامة فى جامعه أمستردام . وهى تختلف عن **دياكريتيكس** بكونها ملتزمة بخط نظرى معين ، يمكن تلخيصه بنحو النص وقواعده ، وإن كان يتعدى القواعد إلى منطق النص بنية النص ونظرية النص إلخ ، ولكنها مجلة دورية ليست مفتوحة لكل الاتجاهات والتيارات الطليعية على غرار **ديكريتكس** ، التى يمكن أن نطلع فيها على آخر ما توصل اليه النقد الأدبى الفرويدى أو الماركسى ، وقد استقال فان ديك مؤخراً (١٩٧٩) من رئاسة تحرير **بويتيكس** ، وخلفه فى رئاسة التحرير سيجفريد شميت . وتصدر دورية **بويتيكس** ستة أعداد فى السنة ، وتعّرف نفسها بأنها مجلة عالمية للنظرية الأدبية . وبمناسبة تغير رئاسة التحرير فقد أصدرت الدورية عدداً خاصاً بمستقبل البويطيقا البنيوية ، ومنه اخترنا مقال لوتمان الذى سنعرضه بعد عرض مقالى دورية **دياكريتيكس** .

## السيميولوجيا

عنوان المقال الذى اخترناه من مجلة «دياكريتكس» (شتاء ١٩٧٩) استفزازى : «**هل سيحيا سوسير بعد البنيوية ؟**» [٥] وهو يوحى بنهاية البنيوية ، ويتساءل عن إمكانية استمرار السوسيرية بعدها وبأى شكل ؛ أى أنه مبنى على افتراض أن البنيوية قد استهلكت طاقتها ، وهذا موضوع متداول . وتخصيص عدد ديسمبر ١٩٧٩ فى دورية **بويتيكس** لمستقبل البنيوية يؤكد أن هناك ظاهرة انحسار للمد البنيوى ، كما أن هناك فى الأوساط النقدية موجة أخرى تسمى نفسها أحياناً ، بـ «ما بعد البنيوية» وأحياناً بـ «التفكيك البنيوى» ، وإن كانت لم تنجح إلى الآن فى إثارة المخيلة النقدية ، مثلما فعلت البنيوية منذ الستينيات ، لكنها مع ذلك ظاهرة نقدية لا يمكن تجاهلها فى النهاية .

والمقال الذى نعرضه هو عرض شامل ، فى ذاته للسوسورية من خلال تحليل كتاب ظهر حديثا فى الاسواق عن سوسير فى سلسلة المفكرين المعاصرين ، وقد قام بكتابته جوناثان كلر (أستاذ النقد فى جامعة اكسفورد ، وصاحب مؤلفات عدة فى النقد البنيوى ، **أهمها البويطيقا البنيوية**) . وعنوان الكتاب **فردينان دى سوسير** . [٦] وبالرغم من أن الكتاب منشور فى سلسلة تستهدف القارىء غير المتخصص فإن الكتاب نفسه ، كما تقول صاحبة المقال ، يقدم سوسير للمبتدىء ويقيمه فى نفس الوقت للقارىء المتطلع . وحتى نفهم المستويات المتشابكة ، والأصوات المتداخلة ، التى تشكل المقال ، لابد لنا أن نميز بين ما تقوله صاحبة المقال مارى ـ لور ريان ، وما يقوله جوناثان كلر صاحب الكتاب ، وأخيراً ما يقوله سوسير . ويمكننا أن نوضح ذلك بأن نقول إننا نصل إلى سوسور من خلال عرض مضمن فى عرض آخر . وإذا أضفنا عرضى الخاص يكون القارىء قد وصل الى سوسير من خلال ثلاثة مستويات من العرض كما يلى :




ولكى يصل القارىء إلى سوسير أو يصل سوسير إلى القارىء فإن هناك عدة مستويات . وهذه المستويات لا يمكن أن تكون شفافة ، أى أنها ليست ظاهرة إسناد اعتيادية ، بل إنها محاولة ترشيح المادة للقارىء . ولذلك فإن الابتعاد عن النص السوسيرى ليس إلا تقريباً لرؤية مفاهيمه من خلال رصد الخلفية النقدية المركبة ، أى وقع سوسير على النقاد ، وبصورة خاصة على المستويات الثلاثة المذكورة ، الواقعة بين النص والقارىء .

وقد يبدو للقارىء أن فى هذا الأسلوب بدعة جديدة فى العرض والتقييم ، ولكننا لو راجعنا تراثنا لوجدنا المقابل له ؛ فكثيراً ما كتب مفكرونا النصوص التى أعقبتها الشروح ثم الحواشى ثم التذييلات [٧] كما يلى :




وعندما نطالع نصاً مع شرحه وحاشيته وتذييله نستطيع أن نقيمه بالإضافة إلى تقييم وقعه على قرائه المتخصصين . ولكن فى تراثنا ، تبقى هذه المستويات واضحة ، لعزلها بعضها عن بعض ، من خلال استخدام منسق لأبعاد الصفحة ؛ إذ بمجرد أن نلقى نظرة على الصفحة ، نميز بين المستويات المختلفة ، وربما أمكننا دراسة تراثنا من اقتراح نماذج من هذا النوع على الغرب وعلى أنفسنا لتسهيل المهمة النقدية المركبة ، دون الوقوع فى التبسيط أو التخبط . وقد حاول الناقد الفرنسى ، الجزائرى النشأة ، جاك

ديريدا ، استخدام أبعاد الصفحة فى تقديم نص والتفاعل معه من خلال الرد والتشريح النقدى ، دافعاً القارىء إلى قراءة متزامنة للمتن والشرح والتعليق ، وذلك فى كتابة **«هوامش الفلسفة»** (باريس ، ١٩٧٢) .

وأعتقد أن فلسفة هذا النقد المتباعد التركيبى ترتكز على أن النص لا يمكن فهمه واستيعابه إلا من خلال فهم وقعه على القراء واستيعابه . وأريد أن أؤكد ان هذا النقد لا يستعيض عن القراءة المباشرة للنص ، بل إنه يضيف عمقاً للقراءة المباشرة التى لابد منها .

والان لنرجع إلى مضمون مقال ريان فى عرض كتاب كلر عن سوسير بعد أن تعرضنا لشكله أو بنيته . فى هذا المقال تميز الكاتبة بين أوجه ثلاثة لسوسير : سوسور الألسنى ، وسوسير السيميولوجى ، وسوسير الأدبى ، أى أثر سوسير فى علم الألسن والسيميولوجيا والأدب . وهى تتعامل معه كأنه نبى ، أو صاحب مذهب ، فتحاول أن تبين أوجه التناقض والضعف فى عقيدته ، كما تسميها ، فترجع أحياناً إلى ما كتبه كلر ، وأحياناً تتخطاه للتعامل مع سوسير مباشرة . وتحاول صاحبة المقال أن تقنعنا بأن أتباع سوسير فى الألسنية قلة ضئيلة . أما فى السيميولوجيا فستبدل به بيرس ، ولم يبق لسوسير مكان إلا فى الدراسات الأدبية ، **المعقل الأخير لقدسية اللغة . فكاتبة المقال** تحاول بشكل تحليلى وتقييمى الطعن المهذب فى أسطورة سوسير واستنسابه الحالى ومجده الزائل .

## (أ) سوسير والألسنية :

تفند صاحبة المقال رأى كلر فى أن سوسير هو أبو الألسنية الحديثة ، وترى أن الترويج ، لمفاهيم سوسير جاء من قبل ياكبسن وليفى ــ شتراوس ورولان بارت وليس من جانب علماء اللغة (وأضيف أن الاعلام الثلاثة يتميزون بنزعتهم الجمالية واهتمامهم بالشعر والأدب) . أما ثنائيات سوسير الشهيرة :

**اللغة (vs) ≠ الكلام**
**الدال (vs) ≠ المدلول**
**التزامن (vs) ≠ التعاقب**

فهى لا تنطوى على التناظر وإنما على التباين . فلو أخذنا مثلاً علاقة الدال (أى الكلمة صوتياً) بالمدلول (أى مفهوم الكلمة ذهنياً) وجدناها علاقة اعتباطية عند سوسير ؛ وهذا ــ كما تقول صاحبة المقال قد دفع كثيراً من الباحثين إلى الفصل بين الدال والمدلول ، وتركيز بحوثهم على الدال ، وهو الوسيط السمعى فى الاتصال اللغوى ، ولذلك راجت فكرة اللغة بوصفها شكلا أكثر من كونها جوهرا . وتنطلق سمعة سوسير من أثره على دراسة الفونولوجيا أو علم الأصوات الكلامية فى خط متواصل ، يبدأ بكتابة **«دروس فى الألسنية العامة»** (وهو مجموعة الملاحظات والمحاضرات التى سجلت وجمعت وحققت من قبل طلابه) ، ويمر فى بحوث «دائرة براغ» ليصل إلى بحوث تشومسكى فى التوليد الفونولوجى ، ولكننا لا نجد له أثرا فى نظرية تشومسكى فى التركيب .

وما ترمى إليه صاحبة المقال هو أن سوسير لم يكن له أثر محسوس إلا فى فرع واحد من الألسنية (الفونولوجيا) ، وترى أن التركيز على الصورة السمعية (الدال) فى الدراسات المتأثرة بسوسير قد أدى إلى تكريس قدرتها فى التحكم فى علاقة الدال بالمدلول . وهذا ما سمى بالتحيز السوسيرى للصوت ، وأدى بدوره إلى عدم التعامل مع العلامة كعلاقة بين عنصرين ، بل إلى خضوع العلامة لعنصر واحد وهو الصوت .

وتشير صاحبة المقال إلى أن صمت سوسير عن المرجع فى تعريفه للعلامة ، واكتفاءه بالتحدث عن الصوت الدال ومدلوله الذهنى ، قد حذف الواقع العينى من نظريته . ثم تستطرد قائلة : إن مقولة سوسير عن العلامة بتكوينها من دال ومدلول لا تفسر تعدد المعانى للفظ واحد ، وتعدد المدلولات الذهنية لدال واحد ؛ فهو لم يستطع أن يدخل فى حسابه الترادف ، أى وجود أكثر من دال لمدلول ذهنى واحد . ونحن نضيف من تراثنا أن مشكلة الأضداد فى اللغة ودراستها من منطلق الدال والمدلول ستسهم فى تعديل كثير من المتعارف عليه ؛ ففى الأضداد يخضع المدلول للدال ويثور عليه فى آن واحد ؛ وهى حالة فريدة تعكس عجز الدال فى التحكم والسيطرة ، وإمكانية الانقلاب عليه ، حتى عند الخضوع له . وربما توصلنا من خلال دراسات ألسنية ــ أدبية إلى المعنى الأعمق للاستخدام المفرط للأضداد عند المتصوفين والشعراء التوريين .

## (ب) سوسير السيميولوجى

تشكك صاحبة المقال من خلال عرضها لكتاب كلر عن سوسير فى مقولة سوسيرية أخرى ، وهى أن اللغة منظومة أو نسق نظامى ، وتقول إن صحة ذلك لم تتحقق ، وإن المحاولات التى قام بها السيميولوجيون ، بما فى ذلك دراسات ليفى ــ شتراوس ، لم تثمر إلا عن اكتشاف منظومات فى حقول معينة من المعرفة وليس فى اللغة ككل . فمثلاً استطاعت البحوث السيميولوجية أن تكشف عن الوجه النسقى لعلاقات القرابة ، ونجحت كذلك فى الكشف عن ترابط المصطلحات اللونية بشكل منظومة ، ولكننا مازلنا بعيدين عن اكتشاف علاقتى هذين النسقين أو المنظومتين إحداهما بالأخرى . وأود أن أوضح فى هذا السياق مفهوم المنظومة بعض الشفرات فى اللغة فإنه ــ كما تقول صاحبة المقال ــ لا ينطبق على اللغة التى تتغير باستمرار ، فيضاف إليها الفاظ جديدة ، وتنقرض بعض الألفاظ القديمة ، دون تغير العناصر الأخرى . ولذلك تقول الكاتبة إن اللغة ليست **منظومة** من العلاقات كما ادعى سوسير ، بل **مجموعة** من العلاقات ، أى أنها نسق مفتوح .

وتضيف صاحبة المقال أن سيميولوجيا سوسير قد خلقت إشكالات أكثر مما أسهمت فى تقديم الحلول ؛ فلقد قال سوسير إن السيميولوجيا ، أو علم العلامات ، يمكن أن يدرس من منظورين متكاملين : العلامات اللسانية والعلامات اللا لسانية . لقد دعا سوسير إلى دراسة العلامات البشرية اللا لسانية وشفراتها الاتصالية لكى يلقى منها ضوءاً على الظاهرة اللغوية اللسانية ، كما أنه قال إن اللغة اللسانية هى النموذج لكل العلاقات السيميولوجية التى تربط بين العلامات . وتأسف صاحبة المقال لإخضاع الشفرات أو لغات الاتصال اللا لسانية للنموذج اللغوى ــ اللسانى ، وتجاهل كل ما لا يمكن ضمه إلى النموذج المفضل ، حتى إن السيميولوجيين ما عادوا يهتمون إلا بالعلاقات **الاعتباطية Arbitrary** ، وأهملوا دراسة الشفرات ذات العلاقات **الارتباطية** Motivated وتستشهد صاحبة المقال بكلر الذى يقول إن العلاقة الارتباطية تدرك بسهولة وليس فيها أى تحد للباحث ، فى حين تحتاج العلاقة الاعتباطية إلى تفسير وإلى تأمل منظومة العلاقات التى تكسبها قيمة ومعنى .

وسأقدم مثلاً من عندى للتوضيح . عندما نرى علامة تحمل صورة أطفال فى الشارع ، ندرك أن المراد هو الاحتراس لاحتمال وجود أطفال فى المنطقة ؛ فالصورة تدل بصورة مباشرة على المرمى إليه ، ولا تحتاج هذه العلامة إلى جهد التفسير أو التعليق . أما إذا كانت العلامة ضوءاً أحمر متقطعاً

(الذى يشير إلى الإحتراس فى نظام السير) فتفسيرها يحتاج إلى اكتشاف منظومة علاقات تبرر استعمال الضوء الأحمر المتقطع كدال لمفهوم الاحتراس ؛ولا يتم هذا إلا بدراسة الضوء الأحمر غير المتقطع وعلاقته بالضوء الأخضر والأصفر ، يشكل الكل منظومة يكتسب فيها كل لون دلالته من علاقته ، أو بالأحرى من تباينه عن الألوان الأخرى . فصورة الطفل ، كإشارة ، لها علاقة إيجابية واضحة ، وتكاد تكون بديهية فى علاقتها بالطفل ؛ أما إشارة الضوء الأحمر المتقطع إلى الاحتراس فدلالته تنبع من تباينه واختلافه عن إشارات الضوء الأخرى . فالعلاقة هنا بين الدال والمدلول مبهمة . وعلى العموم لا يهتم اتباع سوسير السيميولوجيين بالعلاقات الارتباطية ، على عكس اتباع بيرس السيميوطيقيين ، الذين يهتمون بالعلاقات الارتباطية والاعتباطية ، حيث إن بيرس قد أخذ فى الاعتبار ثلاث علامات :

**الصورة** Icon : وفيها تكون علاقة الدال بالمدلول علاقة تشبيهية ، كدلالة الرسم على المرسوم .

المؤشر Index : وفيه تكون علاقة الدال بالمدلول علاقة سببية ، كدلالة الدخان بالنار .

**الرمز** Symbol : وفيه تكون علاقة الدال بالمدلول علاقة اعتباطية ، كدلالة الضوء الأحمر على التوقف .

أما كلر فيسمى العلامة الأخيرة (الرمز بالنسبة لبيرس) بالعلامة التامة ، ويرى أنها موضوع دراسة السيميولوجيا . وتلخص صاحبة المقال رأيها عن سوسير بقولها إن أفكار بيرس أنسب من أفكار سوسير فى دراسة العلامات : لأنها تتعامل مع تعدد الدلالات وتعدد الشفرات ، ومع المجموعات بالإضافة إلى المنظومات .

**(جـ) سوسير الأدبى :**

ترى صاحبة المقال أن سوسير ، على الرغم من ضيق أفقه وخطأ مقولاته ، ظل طليعياً فى النقد الأدبى ؛ لأنه بتركيزه على أهمية الدال ، وتحكمه فى المدلول وانفصامه عن المرجع ، قد عزز الأدب وموقف رواده من الخيال وإيمانهم بسحر الكلمة وقدسية اللغة ؛ ففى الفكر السوسيرى تصبح اللغة خالقة قادرة على الإبداع ، كما تكون الدلالة منفصلة عن المرجع ؛ فتصبح الغاية من إنتاج الدلالة لا لغرض تمثيل الواقع بل لغرض الإنتاج نفسه : سلسلة لا متناهية من إنتاج العلامات والدلالات

وكذلك ترى صاحبة المقال أن سوسير قد أصبح بطل الطليعة الأدبية ، لا لصدقه ، بل لقدرته على خلق أسطورة اللغة : اللغة القادرة الفاعلة الخلاقة اللا متناهية الخ .. ، أى أن نجاح سوسير لا يعتمد على علميته بل على خرافته كما تقول صاحبة المقال . وهى تعزو نجاحه إلى كونه عصرى التفكير ؛ فهو قد ركز على ثلاثة مفاهيم : المنظومة والعلامة والنسبية ، وهى سمات التفكير العصرى . وسوسير ليس رائداً فى هذا ؛ فهذه المفاهيم المحورية وردت فى فكر فرويد ودركهايم ، ولكن سوسير حققها فى نظريته اللغوية . وقد جاءت على لسان الفنان براك عندما تحدث عن التكعيبية فقال : «**أنا لا أومن بالأشياء وانما أومن بالعلاقات**» . وأخيراً تشير صاحبة المقال إلى تيارين جديدين يخالفان المفاهيم السوسيرية ؛ فقد تخطى تشومسكى النسبية فى نظريته عن النحو التوليدى عندما كشف عن وجود النسبية والاختلاف بين اللغات على مستوى البنية السطحية ، أما على مستوى البنية العميقة فاللغات واحدة . وقد أدى هذا الكشف إلى دفع جورج استاينر إلى نشر كتاب سماه **ما بعد بابل** . كما أن هناك جماعة أخرى تمثل تياراً رافضاً للتمحور والتركيز على اللغة فى الفلسفة والأدب والنقد .

ويبدو لنا من قراءة هذا المقال عن سوسير أن هناك دلائل ردة ضده ، نرى بداياتها فى عملية تشكيك فى الفكر السوسيرى وتفكيك له ؛ ولكننا لا نرى البديل الذى يجعل الباحثين ينصرفون عنه . ولابد أن تتبع عملية التمجيد عملية تحجيم والتشكيك فى سوسير ، فى حد ذاته ، انجذاب سلبى له ، إذ يبقى سوسير إطاراً فكريا يصعب التخلص منه حتى عند اكتشاف حدود مقولاته وتناقضاتها . وأود أن أضيف أن صاحبة المقال كثيراً ما تظلم سوسير ؛ فهى تحكم عليه مرة من خلال قراءة ضيقة لمفاهيمه ، أو مرة من خلال ما يقوله السوسيريون ، وقد يكون سوسير بريئاً مما يقولون .

**السيميوطيقا**

عنوان المقال الثانى الذى سأعرضه من دورية **دياكريتيكس** يبدو غامضا عن عمد ؛ فقد يقرأ : نظرية القراءة ، أو قراءة النظرية ؛ والتركيب باللغة الإنجليزية يسمح بالترجمتين . ثم يضيف العنوان موضحاً : دور السيميوطيقى[8] . والمقال يعرض فكر امبيرتو ايكو الايطالى ، وهو من رواد العقل السيميوطيقى ، من خلال مواجهة كتابين له أولهما : **نظرية سيميوطيقية** (١٩٧٦)[9] والآخر : **دور القارىء** (١٩٧٩)[10] ونرى كيف أن عنوان المقال يمزج بين عنوانى الكتابين مولداً :

«**نظرية القراءة : دور السيميوطيقى**» والغاية من التلاعب والتوليد هي دفع القارىء إلى الإستقراء ، أى دفعه إلى القراءة السيميوطيقية . ويحاول كاتب المقال وليم راى ، أن يظهر التوتر والتناقض بين نظرية إيكو ، وقراءة إيكو التطبيقية . وينجح صاحب المقال فى وضع إيكو ضد إيكو ؛ لا ليكشف من خلال هذه المواجهة تفوق النظرية أو التطبيق ، بل ليكشف نقاط الضعف فى كل من إيكو المنظر وإيكو القارىء

ويبدأ صاحب المقال بتعريف كتاب إيكو الأخير على أنه محاولة لتقييم القراءة السيميوطيقية (أو الاستقراء) ، مضيفاً أنه من الكتب النادرة التى تتعامل مع هذا الموضوع المهم . والكتاب الآخر الذى عالج بإقناع هذا الموضوع هو كتاب جوناثان كلر : **البويطيقا البنوية** ، **١٩٧٥** . ويقول صاحب المقال إن موضوع القراءة قد سبق أن عُرِّفَ على أنه التفاعل بين بنية النص والاستعداد الإدراكى للقارىء ، إلا أن كلر قد كشف عما للقراءة النقدية من أعراف متبعة ومتواضع عليها ، يمكن دراستها واستنباط نماذجها ؛ فالقراءة تختلف عن اللغة فى أنها ليست استعداداً فطرياً . أما النقاد العاديون فيقصرون القراءة على معنى النص . وهذا التعريف للقراءة مقبول فى سياق غير سيميوطيقى ، حيث لا يميز بين النص كمنظومة للتعريف الموضوعى وبين النص كرسالة للتفسير الشخصى . ثم يستطرد صاحب المقال ويقول إنه حتى عند التمييز بينهما ، كما يفعل السيميوطيقيون ، نجد أن تعريف منظومة النص فى حد ذاته يتضمن عملية



تفسيرية ، ومن ثم يفقد البحث السيميوطيقى كثيراً من هيبة موضوعيته

وينتقد صاحب المقال إيكو لأنه يقول ، من جهة ، إن النص لغة متكاملة تسمح بقراءات لا متناهية ، ويؤكد من جهة أخرى أن النص حدث معين ورسالة متميزة عن غيرها ومتواصلة مع الأدب واللغة . وأود أن أعلق وأقول إن هذه المقدمة عن ازدواجية النص : النص بوصفه لغة والنص بوصفه حدثا ، تستدعى الى ذهن القارىء المطلع ثنائية سوسير عن

اللغـة (vs) ≠ الكلام

البنيـة (vs) ≠ الحدث

وهى تمهيد لعرض ازدواجية ايكو ؛ إذ يدخل صاحب المقال ، بعد ذلك ، فى صلب الموضوع ويتهم ايكو بأنه يتأرجح بين معاملة النص من حيث هو لغة مغلقة لها عدد معين من المعانى (كما ورد فى كتابه الأخير عن دور القارىء) ، وبين رفضه لحصر معانى النص وتحجيمه فى عدد معين من القراءات (كما فعل فى كتابه السابق عن النظرية السيميوطيقية) . وتكمن المفارقة فى أن إيكو يناقض إيكو نفسه .

ويعرّف صاحب المقال نظرية إيكو السيميوطيقة بأنها استقراء لامتناه ، يضاف إلى ذلك أن إيكو يرى أن السياق الثقافى للنص لا يحدد المعانى ، لأنه لا يمكن تعريف الإطار الثقافى إلا من خلال تعريف للأعراف السائدة ونظمها ، وهذا بدوره لا يتم إلا من خلال تعريف آخر للمتعارف عليه ونظمه وهكذا ؛ فكل أداة تعريف فى هذه السلسلة تصبح معرضة لإعادة تنظيم مستمر فى عملية التعريف . وهذا يعنى من الوجهة العملية أولاً أننا لا يمكن أن نحيط بمعنى النص ، لأن معانيه لا متناهية ، وثانياً أنه لا يمكن أن نحصر المعنى فى النص ولغته الخاصة .

ويضيف صاحب المقال أن نظرية إيكو تعتمد على التمييز بين نظرية الشفرات (أو منظومة الدلالة) وبين نظرية الاتصال (أو إنتاج الدلالة) ويرى إيكو أن الأولى تسبق الثانية ، فكل اتصال أو إنتاج دلالة لابد أن يستمد وجوده من منظومة دلالية أوشفرة . والشفرة ، بتعريف إيكو ، تشكيل استقطابى آنى لوحدات ثقافية متعددة . وهذا التشكيل ينمو من خلال الممارسة والتكرار ؛ فالشفرة ليست بنية ثابتة ، وليست قانوناً طبيعياً ، وإنما هى حدث له وظيفة تاريخية . وعليه ، فللقراءة دور خاص فى تعديل الشفرات . **ويرى إيكو أن الشفرة عندما تستنفد طاقتها وتتشبع بقراءات مختلفة ، تصبح قابلة للتعدل والتغير .**

وأود أن أعلق هنا على أهمية ما يدعو اليه إيكو وخطورته ، فهو يجعل من الشفرة شيئاً متحركاً مرناً يمكن تعديله أو تحويله من خلال إشباعه بالتفسيرات . إذ بعد تعدد المعنى تواجهنا مرونة الشفرة ، مما يعقد ، بل يكاد يلغى ، الأسس الثابتة فى التحليل السيميوطيقى . ويمكننا أن نشبه مراحل النقد المعاصر للنص من تحليل شكلى الى تحليل بنيوى ثم الى تحليل سيميوطيقى كالتطور من الهندسة المستوية الى الهندسة المجسمة ثم الى الفيزياء بحركيتها . ومع أن هذا التطور مهم ، لأنه يسجل أبعاد وحركية النص ، فإن أدوات التحليل مازالت قاصرة عن التكييف والتعامل مع هذا التصور الجديد للنص .

ويركز إيكو ، كما يقول صاحب المقال ، على دور النص الإبداعى فى جدلية التحولات الثقافية وإثراء الشفرة . ويرى إيكو أن النص الابداعى يتسم بالغموض والتمحور الذاتى ، لأنه ينتهك الشفرات المتعارف عليها ، فيجذب غموضه الانتباه إلى مستوى تعبيره ، ويجذب تمحوره الذاتى الانتباه إلى مضمونه ، وبذلك يدفع القارىء إلى استكشاف المعنى ، وإلى محاولات تفسيرية جديدة ، مما يثرى الشفرة ويغنى الثقافة ، ويؤدى إلى التحول . وهنا ينوه صاحب المقال بأن القارىء الذى يعنيه إيكو هو القارىء العادى وليس القارىء المتخصص (وهذا عكس ما يقوله كلر ، الذى يتفق مع إيكو فى تغير أعراف القراءة ومواضعاتها وشفراتها ، غير أنه يرى أنّ ذلك لا يتم إلا خلال قراءة واعية نقدية ، أى من خلال النقد الأدبى) . ويشير صاحب المقال إلى ثغرة فى تعريف إيكو للنص الإبداعى ، إذ لو كان الإبداع مجرد انتهاك للشفرات المتعارف عليها ولأعراف القراءة ـ كما يقول إيكو ـ لأمكن لكل نص ـ يُقرأ دون الرجوع إلى أعراف القراءة ، متجاوزاً الشفرات أن يكون نصاً إبداعياً .

ويوضح إيكو الأمر فى كتابه «**دور القارىء**» برسم تخطيطى للأفعال الذهنية المعقدة التى يقوم بها القارىء فى عملية القراءة . ويرى إيكو أن أهم عامل فى القراءة هو موضوع النص ، أو ما يسمى بالمفاعل النصى ، الذى يحث القارىء على اختيار إطار معين لقراءته ، حتى يحقق قراءة محددة دون أن يضل فى الاحتمالات اللا متناهية . ويبدأ القارىء بعد هذا الاختيار الأولى للإطار ، يبدأ باكتشاف السياق السردى ومنطق التسلسل الروائى ، وهذا بدوره يدعو الى توقعات تؤدى إلى التكهن بالآتى ، وهذا التكهن يكون مبنياً على تجربة القارىء واطلاعه الثقافى . كما ترتبط هذه التوقعات والتكهنات بالأحداث بحياة القارىء وعالمه ، أى أنها قد تكون إسقاطاً . فالقراءة عند ايكو أكثر من رد فعل للبنيات النصية . إنها عملية وسيطة فى إنتاج بنيات النص .

**ونضيف نحن أن ما تمليه هذه الدراسة ، عن كتابى إيكو ، هو أن القارىء قد أصبح عنصراً مهما لا فى التفسير فقط بل فى التشكيل (تركيب الشكل) ، ومن ثم فى التحولات وإبداع نصوص جديدة ويبدو التناقض واضحاً فى فكر إيكو عندما يحاول من جهة أن يرى فى القراءة عملية اختيار لا حصرا لامكانيتها ، وبين القراءة كعملية يتحكم النص فى مسيرتها إلى حد ما . ويبدو لنا ضعف إيكو النظرى عندما يعجز عن التمييز بين مستويات التفسير ؛ فهناك تفسير ممكن ، وهناك تفسير محتمل ، وهناك تفسير مرجح ، وهناك تفسير مقنع إلخ ولا يمكن التعامل مع هذه التفسيرات وكأنها شىء واحد . أما ضعف إيكو التطبيقى فيرجع الى قصور تعريفه للقراءة ؛ فهو يرى فيها تحديدا لمستوى ، يليه تكهن منطقى ، أو سردى ، أو إسقاطى .** وهذا التعريف يعجز عن شرح التعبئة الحسية والفوران الذهنى الذى يحصل عند قراءة نص إبداعى . وربما نعزو فشل ليكو ، فى التصدى لهذه النقطة ، إلى تعامله مع نصوص غرضها الاستهلاك التجارى والتسلية الرخيصة ، كالقصص البوليسية والكتب الهزلية . ترى ماذا يكون فهمه وتعريفه للقراءة ولو انطلق من نصوص ثورية !؟

**البنيوية**

والآن نعرض مقال يورى لوتمان الأستاذ فى جامعة تارتو فى دورية **بويتيكس** (ديسمبر ١٩٧٩) بعنوان «مستقبل البويطيقا البنيوية» .[١١] ولوتمان من رواد النقد فى الاتحاد السوفيتى ، وله مؤلفات عدة فى نظرية الإبداع ، ومقاله يتخذ شكل رسالة موجهة إلى زميل ، وذلك لأنه لا يود أن يقيد نفسه بدراسة أكاديمية متكاملة عن البنيوية ، وإنما يريد أن يسجل بعض خواطره وملاحظاته حول الموضوع ، رداً على التساؤل المطروح عن مستقبل البنيوية . ويبدو من مقاله أنه يستعمل البويطيقا البنيوية كمرادف للبويطيقا السيميوطيقية . وهو يفسر التطور النقدى المعاصر ويرجعه إلى تغير جذرى فى مفهوم النص ، وبصورة خاصة مفهوم وظيفة النص ، فى السياق الثقافى العام .

ويشير لوتمان إلى أن أحد الأركان الأساسية لمفهوم النص قائم على أن النص تجسيد ، أو تجل ، للبنية اللغوية فى مادة ما . هذه البنية هى أصل النص وحاملة معناه ، ومن ثم يلعب النص دور إظهار البنية . ويرجع هذا المفهوم إلى تمييز سوسير بين اللغة والكلام ، وإلى نظرية الاتصال ، حيث يعامل النص وكأنه حلقة وصل ، وظيفتها تبليغ جوهر المعنى الذى يسبق النص إلى المرسل إليه . ويشير لوتمان إلى الدراسات التى قام بها النقاد فى الاتحاد السوفيتى انطلاقاً من هذا المفهوم ، ثم يسجل اعتراضه أو تحفظه على هذا التصور ، ذلك لأن الباحث لا ينظر فى هذا التصور إلى النص بل عبر النص ، فيصبح النص نوعاً من التعليب لنقل البنية . ويرى لوتمان أن هذا المفهوم يخدم الصراع التقليدى بين الشكل والمضمون ويحييه ، إلا أن المضمون فى هذه الحالة سيصبح البنية التى توجد مجردة وتتحقق فى النص . ويضيف لوتمان أن تعريف النص على أنه تجسيد لمعنى خارج النص يرجعنا إلى الموقف النقدى الذى حاربه الشكليون الروس ، وهو موقف النقاد الهيجليين الذين يرون فى النص تعبيراً عن جوهر إسمى خارج النص . ويؤدى هذا إلى دراسة الشعر على أنه تعبير عن ثقافة أو عصر أو شخصية ؛ ففى كل هذه الدراسات يصبح النص أداة لدراسة ما هو أبعد من النص نفسه . ويشكك لوتمان فى هذا الاتجاه وإن كان لا يغفل عن بعض مزاياه .

ويؤرخ لوتمان للبويطيقا الحديثة فيقول إن الشكليين الروس بتركيزهم على النص واستقلاليته قد حولوا المنظور النقدى من الخط الهيجلى إلى الخط الكانطى ، ولكن مدرسة براغ ، التى تلاحمت فيها الشكلية الروسية بنظرية سوسور ، قد حولت مفهوم النص من مادة مستقلة إلى مادة تعبر عن اللغة ونسقها النظامى . وأبرع ناقد جمع بين السوسيرية والشكلية هو رومان ياكبسن فيما يرى لوتمان .

ونتيجة هذا التطور ــ كما يقول لوتمان ــ هو فهمنا للنص على أساس أنه يحمل فى ثناياه لغتين . ولذلك لا يمكن الإحاطة بالنص من خلال وصف إحدى لغاته (ويوضح لوتمان أنه يستعمل اللغة هنا بمعناها المجازى أى ، بمعنى الشفرة ) . ويرى لوتمان أن المعنى فى النص يكون حصيلة التشابك والتفاعل والتأرجح بين شفرتين . ولذلك تكون احتمالات التفسير فى النص الإبداعى أغنى مما هى فى النص العادى ذى الشفرة المفردة . إن النص الإبداعى لا « يغلف » المعنى وإنما يولده ؛ فهو أكثر من وعاء يحتضن المعنى : إنه المكان السيميوطيقى الذى تتفاعل وتتصارع وتتوحد فيه شفرتان مولدتان للمعنى ؛ فالنص الإبداعى أغنى من اللغة اللسانية ، ولا يمكن تحجيمه فى لغته فقط ، ولهذا نرى أن الثقافات لا تحفظ لغتها وإنما تحفظ نصوصها .

**ويرى لوتمان أن للنص وظيفتين رئيسيتين هما نقل المعانى وتوليد المعانى . فالوظيفة الأولى (النقل) تتحقق عندما يكون هناك حد أدنى من التوافق بين لغة الأديب ولغة القارىء (أى بين شفرتيهما) ، أما الوظيفة الثانية (توليد المعنى) فتتحقق من خلال البنية . ويرى لوتمان أن مجموعة النصوص المحفوظة فى ثقافة ما يمكن تقسيمها إلى بابين : النص الإبداعى والميتا ـ نص (وأضيف موضحة أن الميتا ـ نص هو النص النقدى أو النص الشارح ، أى النص الذى يكون موضوعه نصوصاً أخرى) ولكل منهما بنية خاصة . ومن الخطأ أن يوصف الميتا ـ نص كما يوصف النص الإبداعى .**

ويستطرد لوتمان ليقول إن تاريخ البحث النقدى المعاصر قد بدأ باكتشاف معين وهو أن النص الإبداعى يشكل لغة ، ثم اللغة الثانية أو الإضافية للنص . وأخيراً فى الفترة الحالية تم اكتشاف ما يلى : أن النص ليس لغة مضافة إلى لغة ، أو شفرة مضافة إلى شفرة ، بل لغة مركبة بلغة أخرى ، ولا يمكن الإحاطة بالنص من خلال إحاطة بلغتيه فى حالة انفصال ، بل يتعين الإحاطة بالنص من خلال تفاعل هاتين اللغتين . ولذلك يرى لوتمان أن النص كما يولد فى اللغة (اللسانية) يولد من لغة (شفرية) .

ويرى لوتمان من ملاحظته للأطفال أن التعليم ليس إلا استيعاب نصوص فى الوعى . وبما أن النص الإبداعى يتميز بغموضه ويحتاج إلى تفسير فإنه يمثل نوعا من الطاقة الإبداعية التى تحرك الجهاز أو الميكانيزم السيميوطيقى فى الفرد والجماعة ، ومن ثم يتوصل لوتمان إلى أن الثقافة المبدعة ، أو الثقافة ـ النص كما يسميها ، هى الثقافة التى تتميز داخلياً بتعدد شفرى .

ومع التامل فى المقالات الثلاث الأخيرة يتضح لنا أن المقال الأول يحاول أن يزعزع سطوة سوسير الفكرية ، وأن الثانى يحاول أن يبين تناقض إيكو الفكرى ، والثالث يرمى إلى طرح أهمية التعدد الشفرى . وقد تبدو هذه المحاولات وكأنها تطعن فى البنيوية من خلال جذب انتباهنا إلى ظاهرة التفكيك والتذبذب والتعدد فى البنية ، إلا أنها ليست مهاجمة للبنيوية وإنما مهاجمة للتطبيق الدوجماتى أو التقصير النظرى لدعامتها ؛ فهى لا تدل على مرحلة فتور وإنما على مرحلة نضوج تستخدم فيها التناقضات لتفجير طاقة تحويلية فى المسيرة النقدية .

## ● هوامش البحث

١. يرى الكثيرون أن البنيوية ليست إلا امتداداً ومحاولة تغطية نقدية للنصوص الرمزية . انظر لمزيد من التفاصيل إلى كتاب جميز بون باللغة الانجليزية «**من الرمزية إلى البنيوية**» (نيويورك ، ١٩٧٢) .

James Boon, **From Symbolism to Structuralism** (New York: Harper and Row, 1972).

2. Edward W. Saïd, «Zionism from the Standpoint of its Victims», **Social Text**, 1, No. 1 (Winter 1979). 7-58.
3. Daniel Laferrière, «Making Room for Semiotics», **Academe: Bulletin of AAUP**, 65, No. 7 (November 1979): 434-440.
4. سبق أن عرض الأستاذ داستن كاولا مقالا مختاراً من الدورية الأخيرة فى العدد الأول من «**فصول**» (اكتوبر ١٩٨٠) : ٢٨٧ ــ ٢٩١ .
5. Maire- Laure Ryan, «Is There Life for Saussure After Structuralism?», **Diacritics**, 9, No. 4 (Winter 1979): 28 - 46.
6. Jonathan Culler, **Ferdinand de Saussure** (New York: Penguin Books), 1977, coll. «Modern Masters».
7. أدين بهذه الملاحظة إلى مقال مخطوط للأستاذ أحمد غنيم .
8. William Ray, «Reading Theory: The Role of the Semiotician», **Diacritics**, 10, No. 1 (Spring 1980) 50-59.
9. Umberto Eco, **A Theory of Semiotics** Bloomington: Indiana Univ. Press, 1976).
10. Umberto Eco, **The Role of the Reader** (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1979).
11. jurij M. lotman, «The Future for Structural Poetics», **Poetics**, 8, No. 6 (December 1979): 501-507

# ب - عرض الدوريات الفرنسية

ets ortant ey sy a e ore stan kt o tha np t ver y imp

## الدكتورة هدى وصفى

**قد يبدو عرضنا فى هذه المرة متشعباً ، وذلك رغبة فى تقديم بانوراما لمختلف الاتجاهات الواردة فى الدوريات الفرنسية ، والتزاما بالوعد الذى قطعناه على أنفسنا فى المرة السابقة .**

١ - **وانطلاقاً** من هذه الرغبة كانت جولتنا فى بعض المقالات التى تعالج بطرق مختلفة إنتاج الدلالة فى الشعر . وقد وقع اختيارنا على ثلاث مقالات نشرت فى مجلتى «اتصال» و«نظرية الإبداع الفنى» ، فى أعداد مختلفة بأقلام «تودوروف» و«هارتمان» و«وريجولو» . لقد تساءل الثلاثة عن كيفية توليد المعنى فى الشعر . وفى مقال بعنوان «المجاز المرسل» ، حاول تودوروف أن يبين العلاقة بين إنتاج المعنى والوسائل الشكلية ، أى كيفية استخدام بعض الصور المجازية فى إنتاج المعنى الشعرى

وفى هذا المقال الذى ينقسم إلى أحد عشر مقطعا ، يبدأ تودوروف بملاحظة عامة ، ألا وهى لفت النظر تجاه الاهتمام الحالى باللغة ، بعد قرون من الإهمال لهذا الجانب . وهو يدلل على ذلك من خلال مقولة نيتشه : «**الصور البلاغية ، أى جوهر اللغة** » .

ويعود كاتب المقال إلى الماضى ليذكر أن الصور البلاغية منذ **شيشرون** تعرف بشىء خارج عنها ، أى بتعبير من الممكن أن يحل مكانها ؛ **فهى تنتظم تحت نظريات استبدالية** ، تهتم بالتساوى بين مدلولين ، أحدهما أصلى والآخر مجازى . وقد استمر الحال على هذا المنوال فى النظريات الحديثة ؛ **فهى تعد الصورة انحرافا عن المألوف أو عن المعيار** ؛ ولكن هذه النظريات تواجه عدة اعتراضات ؛ **إذ ما الانحراف ؟ والانحراف عن ماذا أليس لكل سياق قوانينه الخاصة ؟** فهناك السياق العلمى ، والسياق الصحفى ، والسياق اليومى ، على أن هذا لا يعنى أن فكرة الانحراف فى الصور ليست ذات فعالية ، بل يعنى أن هذه الفعالية قد لا يكون استخدامها ذا بال من الناحية النفعية . ولذا نجد أن هناك من يقاوم هذه النظرية الآن ، من حيث إنها لا تصلح على مستوى الشرح ؛ ومع ذلك فقد تؤدى واجبها على مستوى الوصف .

وقد حاول **أرسطو** أن يعرف الصورة لا على أساس من فكرة استبدال تعبير مجازى بتعبير حقيقى ، بل على أساس ظهور معنى مجازى يحل محل المعنى الحقيقى . وإذا كانت هذه الفكرة قد اختلط الأمر فيها

واستمر على ذلك زمنا طويلا فإن **فونتانييه** Fontanier كان أول من تنبه إلى ذلك ، فأراد أن يفصل بين ما يسميه **تروب** (أى الصورة الفكرية ) حيث تم الاستبدال على مستوى الدال على أن يظل المدلول واحدا ، وبين الصور التى يتم فيها الاستبدال على مستوى المدلول ويظل الدال واحداً .

**وبين القول بأن المجاز استثناء (كما هو فى النظرية الرومانسية ) ، تعددت محاولات التفسير ، فقدم فيكو** تنويعا لهذه الفكرة ، وكذلك صنع **هامان وهردر وروسو** . لقد رأى **فيكو** أن التنويعات الأربع الخاصة بالمجاز (وهى الاستعارة والمجاز والمجاز المرسل والمفارقة ) إنما هى وسائل أساسية فى التعبير ، وأن الأمم استغلتها منذ قديم الزمان . أما نيتشه فهو يؤكد أن اللغة مجاز ؛ وهو لهذا يجعل من الاستعارة السمة الأساسية للإنسانية ؛ فهو يسمى الإنسان «الحيوان الاستعارى» أى صاحب القدرة على نحت الاستعارة .

وبعد أن استعرض **تودوروف** النظرية الكلاسيكية الخاصة بالاستعارة بوصفها استثناء ، والنظرية الرومانسية القائلة بأن الاستعارة هى القاعدة ، راح يعرض لما يسميه بالنظرية الشكلية ، وهى النظرية التى تحاول أن تصف الظاهرة اللغوية فى ذاتها ، وفى إطار مقطع زمنى محدد . وقد كان **ريتشاردز** أول من لاحظ أن الاستعارة إنما هى «تداخل معان» ؛ فالمعنى الأساسى لا يختفى نهائيا (وإلا لم يكن هناك داع للقول بالاستعارة ) ولكنه يتراجع إلى المستوى الخلفى ليبرز المعنى الاستعارى . وبين هذين المعنيين تتولد **علاقة تكافؤ ؛ وهى العلاقة التى درسها فى إسهاب** **ويليم** **بسون** فى كتابه «بنية الكلمات المركبة» ، **مطورا بذلك** أول نظرية عن توليد المعانى المختلفة . والواقع أن هذه

النظرية لا تصلح سوى للتروب (أو الصور الفكرية) لكنها فى تبرير الصور البلاغية . ومن خلال دراسات **ريتشاردز** والمجموعة المسماه Mu ظهرت أهمية المجاز المرسل Synecdoque على نحو يفوق أهمية الاستعارة والمجاز البسيط ، وبدا كأنه الصورة الأساسية للغة (ويشبه تودوروف هذه الصورة بالأبنة الثالثة للملك لير ، التى كانت محتقرة فى البداية ، ثم أصبحت أفضل الشقيقات فى النهاية ) .

ثم يتساءل النص : **وفيم تصنيف الصورة البلاغية ؟** ذلك أن الدراسات القديمة لم تأت بمعلومات أساسية عن الصورة ، فكان الإنجاز الذى حققه اللغويون لا يعدو محاولتهم البحث وراء الصور الفردية والمقولات أو التدرجات التى تدخل حقا فى عملية الصور . وهذه المقولات متعددة الأنماط ؛ فهناك مجموعة تتصدى لطبيعة الوحدات اللغوية التى تتكون منها الصورة ، وهى تنقسم إلى جزءين : جزء خاص بمساحات الوحدة ، وجزء يهتم بمستواها (متفقين فى هذا مع محورى الاستبدال والتتابع ) .

وفى الحالة الأولى تتم الخطوات التالية :

١ ـ عزل الصوت (أو الحرف) ؛
٢ ـ عزل المورفيم (أو الكلمة) ؛
٣ ـ عزل السينتجم (أو المركب) ؛
٤ ـ عزل الجملة (أو العبارة) ؛

وفى الحالة الثانية يكون البحث عن :

أ ـ الأصوات أو الكتابة ؛
ب ـ التركيب ؛
جـ ـ السيمنطيقا ، أو علم الدلالة .

وفى هذه المقولة الأخيرة لابد من توضيح التعارض بين العلاقات الدلالية المركبة والعلاقات الدلالية المستبدلة . وهناك ايضا العناصر التى أوضحها «**أولمان**» وهى : **المد** ، **والضغط** ، **والتغيير** . **ولكن هل يساعد ذلك فى عملية المعرفة الخاصة بالصور؟**

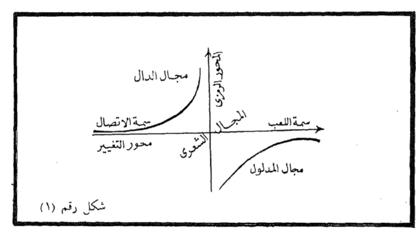
**يخلص تودوروف** ـ بعد محاولة استنباط المعانى من الوسائل الشكلية ـ إلى أن ذلك لا يجدى دون تجاوز هذه المرحلة إلى ما يسميه البحث عن الرمزية . ذلك أن المعنى يسمح بقراءة حرفية للنص ، فى حين يسمح الرمز بقراءة تمتد إلى كل الاتجاهات . ويكون المعنى حرفيا حيث الكلمات لا تعنى إلا ما تعنى ؛ فعندما **يقول كافكا «قصر» فإنه يعنى «قصرا»** ، اما القراءة فى كل الاتجاهات فتنجم عن الرمزية التى هى فى تعريفها لا نهائية ؛ فكل مرموز إليه بوسعه أن يتحول إلى رمز ، فى عملية لا نهاية لها . ومن ثم تتكون سلسلة ممتدة من الرموز لا نستطيع الحد منها ؛ وعندئذ قد يرمز «القصر» إلى الأسرة وإلى الدولة وإلى الله وإلى أشياء أخرى كثيرة . وعلى هذا فالنظرية الأدبية تحتاج إلى علم الرموز احتياجها إلى علم الدلالات .

وقد نجد لهذه النتيجة التى توصل إليها **تودوروف** صدى فيما يسميه **هارتمان** «صوت الكستبان» أو «حياكة النص» . وهذا التشبية مأخوذ من مسرحية لسفوكليس ذكرها أرسطو فى «فن الشعر» وإن كانت مفقودة . وهى تحكى عن تيريه وفيلوميل ؛ فبعد أن اغتصب تيريه فيلوميل قطع لسانها لكى لا تشى به ، ولكن الفتاة نسجت «الحدوتة» التى تفضح حادث «الاعتداء على لوحة مطرزة ، هى اللوحة التى يسميها سفوكليس (صوت الكستبان) . وقد استطاع هذا التعبير أن يوحى بالخرافة التى تحكيها اللوحة ، وذلك باستبدال مجازى للأثر بالسبب . فالكستبان يشير إلى الألة بأكملها (مجاز مرسل يقوم على ذكر الجزء للتعبير عن الكل) وهو فى نفس الوقت يحتوى على مجاز بسيط بذكره ، النتيجة النهائية بدلاً من الموضوع المسبب لها . وقد استطاعت الفتاة أن تستعيد صوتها عن طريق «صوت الكستبان» . ويسترسل هارتمان فى فحص مجموعة من العلاقات الوسيطة ، التى تختفى رويدا رويدا ، حتى يتوصل إلى ما يسميه درجة الصفر للشعر . وهو هنا يعتقد أن توليد المعنى يأتى عن طريق الضغط ، ويصبح الشعر عنده مرادفا للصمت ؛ ولكنه الصمت الذى يقول عنه إنه بمثابة السير فوق «صمت البركان» . وهو هنا ينضم إلى نظرية الإبداع المعاصرة ، التى ترى أن الكلمة ليست مجرد معنى ، وأنه «**ليس على القصيدة أن تعنى بل أن تكون**» . ولكن المشكلة حقا هى أن المعنى موجود فى كل مكان . فالإشكال ليس فى قلة المعنى بل فى زيادته ، وفى وجود المعانى التى ليس لها معنى ؛ فالأشياء تصل إلينا مؤولة ومفسرة . ويحضرنا هنا تعبير للشاعر الفرنسى «**شار**» ، يقول فيه «**إن العيون وحدها مازالت لديها القدرة على الصراخ**» .

وفى حين يكمن توليد المعنى عند «**تودوروف**» فى استخدام ما هو رمزى ، وعند «**هارتمان**» فى الاقتصاد والضغط ، نجده عنده «**ريجولو**» فى مقاله «**الشاعرى والتماثلى**» يتمثل فيما يسميه «**المساحة السلبية**» ؛ أى فى العلاقة التى تتولد من منطقة الجذب بين ذلك الجزء فى الشعر ، المرتبط بتوصيل المعنى ، والجزء الخاص بالتسلية أو باللعب . وربما وضح هذا الرسم البيانى ما نقصده :

ومعنى هذا أنه بين محاولة الاتصال وعملية الاستمتاع بالخلق ، تنشأ منطقة جذب يسميها ريجولو «**المجال الشعرى**» .

وقد لا تبدو فى الدراسات الثلاث التى أشرنا إليها سمة الجدة ، سواء من حيث التركيز على ما هو رمزى



شكل رقم (١)

أو على عنصر الاقتصاد أو الصمت ، أو فى تلك المساحة السلبية التى تتولد نتيجة للتجاذب بين قطبى الشعر (الاتصال والاستمتاع) . ومع ذلك فنى وسعنا أن نقرر أن الجدة تكمن فى طريقة طرح التساؤلات ، وفى السعى وراء تفهم ما هو مبهم ، ومن ثم فيما نستطيع أن نسميه بالتناول العلمى للأمور .

٢ ـ فى العدد ١٦٦ من المجلة الأدبية (نوفمبر سنة ١٩٨٠) مقال بعنوان **«الخرافة والواقع فى الاتجاه المادى النقدى»** ، بقلم «أندريه فورمستر» ، الذى يتولى تحرير الصفحة الأدبية فى مجلة «الإنسانية» ، والذى نشر دراسات مهمة عن بلزاك . وهو يطرح فى هذا المقال تساؤلا عن كيفية الإفادة من معطيات الاتجاه المادى فى النقد ، وعما إذا كان اعتناق مذهب بذاته من شأنه أن يؤثر على عطاء الناقد ، أم ذلك ـ على العكس ـ يثرى نظرته النقدية . وبعبارة أخرى **ما الواقع وما الخرافة فى هذا ؟**

يمضى كاتب المقال فيتساءل عما إذا كان إيمان بربيريس Barberis بأن جعل وسائل الإنتاج جماعية هو المحور الرئيسى لكل تغيير أفضل فى المجتمع ـ عما إذا كان ذلك يجعله أقل قدرة من **برديش** Bardeche على التصدى لنقد **بلزاك ، وأيضا عما إذا كان اعتناق فورمستر** ذاته نفس المبدأ يعنى أن كل طرح للقضايا لديهما متماثل ، وعما إذا كان اعتقاد **«آن أوبرسفلد»** أن صراع الطبقات هو محرك التاريخ يقلل من شأن الدراسة الجادة والجديدة التى قدمتها عن مسرح **هوجو** «الملك والمضحك» ، وعما إذا كان اعتقاد ميتران أن النظم الرأسمالية قد بليت يعنى أنه غير قادر على التحليل الجيد للأمور ، أو أن **أراجون** ـ الذى كان له فى الماضى موقف سياسى معين ـ لا يستطيع أن يتذوق **استاندال** الروائى المغرق فى الرومانسية ، وأخيرا عما إذا كان من اللازم احترام مبادىء معينة لكى تصح دراسة أى إنسان لرواية **راسين** بجازيه Bagazet . إن ضيق الأفق هذا فى مجال النظر إلى الأدب مرجعه إلى بعض الأفكار السياسية التى تحاول إيديولوجية بعينها أن تلصقها بالاتجاه المادى للنقد . **فهل صحيح أن هذا النقد يطرح ـ كما يقولون ـ فى تعرضه للأعمال الأدبية أسئلة لا تستقيم مع الحقيقة ؟** كأن يحلو **لمورياك** أن يرفض ما وصف به من أنه روائى كاثوليكى ، ويقول عن نفسه إنه روائى وكاثوليكى معا . **فهل هذا الادعاء من الحقيقة فى شىء ؟** الواقع أن من يقرأ **لمورياك** يستطيع أن يتهكم من موقفه هذا ؛ إذ أن فكرة الخطيئة تتردد كثيرا فى أعماله الروائية ، فى حين لا نلحظها فى أعمال مثل «الكوميديا الإنسانية» **لبلزاك** ، أو **«الروجون ماكار» لزولا** ، أو «البحث عن الزمن الضائع» **لبروست** ومن ثم فإنه من الصعب ألا يقال إن **مورياك** لم يكن روائيا كاثوليكيا فى الوقت نفسه . وعلى العكس من ذلك نجد **«روجيه إيكور»** يحاول فى أعماله البحث عن حلول يوتوبية ، على نحو ما يظهر فى أحلام بطل روايته : «إن كان الزمان ... »

**ويتعرض فورمستر للذين يولدون تابعين لمذهب دينى معين ويرغبون فى تغيير الظروف الاجتماعية دون اللجوء للوسائل المادية ؛ فذلك لا ينشأ مع المولد ، وإنما يصير الإنسان إليه بعد «تأمل ناضج» ـ كما يقول فاليرى . فانتماء الشاعر إيلوار أو المصور بيكاسو أو العالم جوليو ـ كورى إلى حزب ما لم يقلل من قيمة عطائهم . وقد نعجب بموليير دون أن تكون أسبابنا** واحدة . وقد أفصح أراجون مرارا عن إعجابه **بباريسى (الملكى المتزمت) وكلوديل المسيحى المتعصب) وسان جون بيرس (اليمينى) . حتى بعد أن ارتكب سيلين أبشع أعماله (إبان الحرب العالمية الثانية) ، لم يتورع أراجوان عن المجاهرة بإعجابه بمؤلفه «رحلة حتى نهاية الليل» . ومن ناحية أخرى نجد كاتبا مثل سيمنون ، ينجح نجاحا منقطع النظير ، ولكنه لا يحظى بالتقدير من قبل النقاد الجادين ؛ وذلك لعدة اعتبارات أهمها : أن نجاح كتاب أو إخفاقه أمر له دلالته ، ولكن ليس معنى ذلك بالضرورة أن قيمته الأدبية هى التى تحدد هذه النتيجة أو تلك . ويعيب فورمستر هذا الموقف ، ويطالب بتقييم هذا الأدب التجارى من جهة أنه يحمل سمة اجتماعية، فليست الكتب ذات القيمة الأدبية هى التى توزع بالضرورة أكثر من غيرها .**

ويضرب فورمستر مثالاً على ذلك ، **قصة «فلاح** من باريس» التى كان جيل ما بعد الحرب العالمية الأولى يعدها خبزه اليومى ؛ إذ لم يزد توزيعها بعد ثلاثين عاماً من صدورها عن ألف وخمسمائة نسخة ، وفى حين تعد «أسرار باريس» **ليوجين سو رواية لها** مكانها فى :

١ ـ التاريخ الاجتماعى ؛ وذلك بالنظر إلى الآمال التى أسهمت فى خلقها .

٢ ـ تاريخ الاشتراكية . حيث إن ماركس رفضها .

٣ ـ التاريخ الأدبى ؛ إذ أنها كانت سببا فى إبداع فكتور هوجو «البؤساء» ، وإبداع بلزاك ««عظمة المحظيات وبؤسهن» ـ كل ذلك بالرغم من فقدان «أسرار باريس» القيمة الأدبية .

ويخلص **فورمستر** إلى أن ألد أعداء التفاهم المتبادل هو الأفكار المسبقة ، أو ما يسميه «الخرافة» ؛ فهو يرى أن النقد علم ، وأن الاتجاه المادى فى النقد ـ من ثم ـ من شأنه أن يثرى عطاء المثقف . إنه لا يشجب محاولات الانتفاع بكل جديد فى عالم الفكر ؛ **فهناك** نقاد ماديون يستخدمون منهج التحليل النفسى ، وآخرون يلجأون إلى المنهج البنائى ، وهم ـ بهذا وذاك ـ يضيفون إلى ما لديهم معطيات العلوم الحديثة . فليس من الضرورى إذن أن نتوافق فى الاتجاهات لكى نتذوق ما هو جدير بالتذوق فى كل عمل . والدليل على ذلك أن الذى كتب أهم مؤلف عن الكوميون الفرنسية (تمرد البروليتاريا) هو المؤرخ الكاثوليكى **هنرى جيلمان** (أصول الكوميون) ، ويعتقد **فورمستر** أن أفضل صحفى معاصر له كان **فرانسوا مورياك** ، ولم يكن صحفيا معتقاً مثله المذهب المادى . وكذلك يرى **فورمستر** أنه من المؤسف أن نجد أحيانا نوعاً من القهر يقع على الذين يميلون إلى اتجاهات مخالفة للاتجاهات المقررة . وذلك ما أشارت إليه جريدة «الموند» عندما توفى **لويس داكين** بقولها : **«لقد دفع غالياً ثمن التزامه السياسى»** . وكذلك لم يُنشر التليفزيون فى أسبوع رحيله إلى أى من أفلامه . وجدير بالذكر أن النقد الأدبى لم يذكر باهتمام أفضل الروائيين الفرنسيين المعاصرين ـ أندريه ستيل ـ بسبب ميوله المذهبية ، وأنه لم يأخذ حقه من الاهتمام إلا عندما انضم إلى أكاديمية جونكور . والأمثلة بعد ذلك كثيرة . ويدلل فورمستر على أن الحزبية تسيطر على المناخ الأدبى . ويقرر أن الأمر لم يكن كذلك فى الماضى ؛ فقد رأينا كتاباً ماديين يتحمسون لبلزاك الذى أعلن أنه موالٍ للملكية والشرعية ، والذى أقصى الطبقة العاملة من عالمه (فيما عدا بعض صفحات من «الفتاة ذات العيون الذهبية» و «فاشيوكانى» . هذا فى الوقت الذى نجد فيه إنجلز قد إستشاط غيظا من زولا ، على الرغم من أنه استهدف رسم الحالة الاجتماعية لأسرة كادحة فى عهد الامبراطورية الثانية . ونحن نتساءل **هل فى تفضيل الطبيعية على الواقعية ما يقصى زولا من حلبة الإبداعى الأدبى ؟**

ذلك بلاشك غير وارد . ودليلنا الأعمال النقدية التى قدمها **بول لافورج وبربريوس وفريفيل وميتران** (بالرغم من موقف زولا من الكوميون والبنوك والنظرية الطوبارية) . .

**وقد أراد فورمستر أن يدلل على أنه من الأمور المعيبة فى حق المثقف أو الناقد ، أن يربط أحكامه**

**النقدية عواقب سياسية معينة ؛ فهو ينادى بنبذ تلك الخرافات . والالتزام بالواقع المطروح على المفكر ، ألا وهو العمل الأدبى فى جوهره . وبذلك تتحرر الدراسات الأدبية من مقومات كثيرة تقلل من قيمة عطائها . ولا يسعنا ـ كما يقول فورمستر ـ إلا أن نأمل فى مستقبل أفضل للنقد ، من ثم فى مستقبل أفضل للإنسان .**

**٣ ـ يعد نص ليسنج «لاوكون» من أهم النصوص النظرية فى النقد الأدبى . وقد قام جوزيف فرانك** بتحليله فى «مجلة نظرية الإبداع» تحت عنوان «الشكل المكانى فى الأدب المعاصر» . ويرى ليسنج أن قوانين الإدراك الإنسانية والطبيعة الحسية لوسيلة التعبير من شأنهما تحديد الأشكال الفنية ؛ فنحن لا نتلق اللوحة مثلما نتلق القصيدة ، والعكس صحيح . وبما أن العلامات المستخدمة فى التصوير والشعر سببية (أو حراكية) ؛ فإن اللوحة ـ من حيث إنها تشغل حيزا ما ـ لا تستطيع إلا تصوير الأشياء الموضوعة بعضها بجوار بعض بواسطة علامات موضوعة بنفس الطريقة ؛ فى حين أن الشعر ـ من حيث هو فن الأصوات التى تتتابع فى الزمن ـ يصور عن طريق التعاقب السردى ما هو متتابع فى الزمن . ومن ثم فإن ليسنج يرفض الشعر الوصفى ، وكل محاولة لبناء نظرية فى الأدب تأخذ المكان فى الاعتبار . وقد انتقد «هردر» ذلك بقوله إن الشعر ليس فنا سماعيا ، على عكس الموسيقى ، وإن العلامات اللغوية تستطيع ـ بوصفها علامات اعتباطية ـ وصف ما هو زمانى ومكانى .

وقد ذهب **تودوروف** فى مقال له بعنوان «المدخل إلى الرمزى» إلى أن هناك بعداً لغويا قد أغفله ليسنج ، ألا وهو البعد «الكتابى» . واستناداً إلى أعمال لـ «لرويجور هان» الذى يعد أول محاولة كتابية رمزا للرغبة فى تحقيق الإيقاع وتصويرا لتجريد ما ، فإن تودوروف يفترض أن العلامة والرمز مبدآن مجردان يتحققان فى اللغة اللفظية والصورة الكتابة ، ولكنهما بوسعهما أن يتبادلا الأماكن ؛ فالكتابة تضع المرئى والمكانى فى خدمة العلامة . وقد أشار «**بنيفنيست**» إلى ذلك ، وذهب «كوكبة» إلى أن نظام اللفظ مختلف عن نظام الكتابة ، وأننا نمر من المرحلة الأولى إلى المرحلة الثانية بواسطة مجموعة من التجريدات ، من شأنها أن تجعلنا نعتقد ـ على عكس ما قيل ـ أن مبدأ التجربة اللفظية مختلف عن مبدأ التجربة الكتابية . فالكتابة ليست تصويراللكلام ، ولكنها تحويل له ؛ وهى فى النهاية وسيلة اللسان للترجمة عن نفسه ، ومن ثم فإنها علامة على الكلمة الملفوظة (أى محاولة لربطها بعلامة) . ويعبر محورا اللغة ، الأفقى والرأسى ، عن الصور التى هى حيز يحمل معنى ، يربط بين المدلول الظاهرى والمدلول الواقعى ، ويقوض ـ نتيجة لذلك ـ تتابع السياق . فنجد أن الصفحة ـ أحيانا ـ تشغل بتنسيق لازمنى للعلامات . وذلك من شأنه أن يثرى الصورة المرئية للكتابة . ويعين على القراءة من مختلف الاتجاهات .

وقد ذكر «**فرانك**» ـ اعتماداً على أن الأشكال الجمالية تعبر عن «رؤية للعالم» ـ أن تَفَهُّم هذه الأشكال يربط بين تطور التصوير الحديث . (حيث يلغى اختفاء العمل كل أثر للعنصر الزمنى) وتطور الحيز الأدبى الذى يحاول كسر تتابع السياق والتعاقب الزمنى لإبعاد كل عمق تاريخى . وذلك لخلق عالم لازمنى مشابه للخرافة . وهذا كله يعكس حالة عدم الاستقرار التى ترهق الإنسان المعاصر .

**وقد كان لهذا الموقف صدى فى الكتابات التى وصفت نفسها بأنها كتابات عشوائية ، (أو «الكتابات المجنونة») والتى تبلورت فيها الرغبة فى خلق لغة متحررة من القيود ، وذلك عن طريق اختراع ألفاظ أو تركيبات نحوية وأشكال كتابية غير مألوفة (يمثل «بريسيه» هذا الاتجاه) . وتبدو هذه الكتابات المغرقة فى الرمزية كأنها تتعامل مع العلامة . لا من أجل المعنى الحرفى أو المقصود ، بل من أجل خلق حيز تختلط فيه اللغة بالعالم المحسوس . وقد نضيف هنا أنه لا ينبغى رفض هذا الاتجاه بحجة الغموض ؛ لأنه فى الواقع ليس إلا مجازا ، علاقته الجامعة بين المنقول منه والمنقول إليه هى الحالة النفسية الواحدة فى كل .**

■ ■

---




*** يسعدنا أن نتلق من السادة القراء ملاحظاتهم على المجلة من حيث مادتها وإخراجها ، وما يعن لهم من مقترحات تساعد على تطورها نحو الأفضل .**

**(التحرير)**

---

# الرسائل الجامعية

## عن العملية الإبداعية في القصة القصيرة

إعداد : شاكر عبد الحميد سليمان

مقدمة :

يتفاعل الانسان عموما مع البيئات المختلفة والمواقف المتنوعة من خلال عمليات نفسية عديدة : صريحة ومضمرة ، ذهنية دافعية ، مزاجية وإدراكية ، إنعاكسية وتراكمية مؤجلة . إرادية ولا ارادية ، متروية ومتسرعة ، بطيئة ومتلاحقة ، قليلة الأبعاد أو متعددة الأبعاد.، فالسلوك الانسانى هو سلسلة من العمليات المعقدة والمتعددة والمختلفة الأغراض والوسائل والشدات ، واذا تحرر مفهوم العملية من أن يكون مرتبطا بنظرية معينة وبصفة خاصة فإنه يمكننا ـ كما يذكر زيجلر zigler أن نعرف علم النفس بأنه « العلم الذى يدرس التغير في السلوك كدالة للعمليات ويمكن القول بأن العملية النفسية هى فعل أو نشاط إرادى أو لا إرادى يقوم به الانسان أو يحدث بداخله ، ويترتب عليه حدوث تغير أو تحول فى شكل ومضمون الجانب الذى تحدث فيه العملية أو تحدث من خلاله ، وقد يكون هذا التغير ملاحظا أو غير ملاحظ . وفى الحالة الاخيرة يمكن الاستدلال على حدوثه من مؤشرات خارجية نلاحظها ، أو يقررها لنا الانسان الذى تحدث بداخله هذه العمليات . وعملية الإبداع من الجوانب الكبيرة الأهمية فى ميدان الإبداع عموما ، كما أن دراسة عملية الإبداع هى من الامور التى كان يجب أن يوليها علماء النفس اهتماما خاصا . ولقد اتجهت جهود العلماء إلى مجالات أخرى فى الإبداع كالقدرات أو الامكانيات والاستعدادات الابداعية ، وكذلك السمات الشخصية للمبدعين وكيفية تربيتهم ونمو قدراتهم الابداعية ، وأهملت عملية الابداع بدرجة ما رغم أهميتها الكبيرة ، إن عملية الابداع هى البعد الديناميى النشط والفعال والموجه لمجال الإبداع ولولاها لظلت الامكانيات الابداعية الكامنة لدى المبدع فى حالة كمون واسترخاء أو تعطل نسبى ، وربما طرأت عليها وهى فى هذه الحالات انتكاسات نتيجة عدم استغلالها أو تنشيطها من خلال العمليات الابداعية .

ورغم هذه الاهمية التى تفرض نفسها لعملية الابداع عموما فان هناك ندرة واضحة فى البحوث السيكولوجية المتعلقة بها عموما وقد اتضح من فحص الملخصات السيكولوجية فى السنوات من ١٩٧٤ إلى ١٩٧٧ ، مثلا ، أن نسبة بحوث العملية الابداعية هى ١,٩٦٪ فقط مجموع البحوث النفسية للابداع . وقد اكد بحث سابق ندرة هذه البحوث أيضا خلال الخمس وعشرين عاما السابقة على هذا التاريخ . (١) ، وهذه النسبة التى ذكرناها نسبة ضئيلة دون شك ، لا تتناسب مع الاهمية الكبيره لهذا الموضوع ، وقد كانت معظم هذه البحوث ـ على ضآلتها تكتفى بالاشارة العابرة أو غير المتعمقة للعمليات المختلفة التى تتضمنها العملية الابداعية أو تقوم بالتركيز على جانب معين من هذه العمليات وتهمل الجوانب الاخرى . هذا عن عملية الابداع عموما ، أما عملية الابداع فى القصة القصيرة فقد اتضح أن الاهمال الذى لاقته كان أشد وأكثر وضوحا فلم نعثر خلال فحصنا للتراث السيكولوجى العديد والمتراكم على أية اشارة ، ولو ضئيلة ، إلى كيفية حدوث عملية الابداع واستمرارها فى القصة القصيرة ، هذا رغم ما اكتسبته القصة القصيرة من ذيوع ومكانة جعلاها من اهم ملامح الانتاج الادبى فى عصرنا الحالى . ومن ثم فقد كان من الضرورى القيام بهذا البحث الذى نعرض له باختصار شديد فى هذه الصفحات .

### ١ ـ العينة أو الكتاب

اشترك فى هذا البحث أكثر من خمسين كاتبا اشترطنا ألا يقل الانتاج المنشور لأى منهم عن عشر قصص قصيرة ، كما اشترطنا الا يكون قد مضى على نشر آخر قصة لأى كاتب أكثر من سنتين ، وقد ترتب على ذلك أن تضمنت عينة البحث الكتاب التالية اسماؤهم وهى مرتبه وفقا للعمر :

١ ـ نجيب محفوظ
٢ ـ يوسف الشارونى
٣ ـ أمين ريان
٤ ـ سعد حامد
٥ ـ سليمان فياض
٦ ـ محمد صدقى
٧ ـ محمد كمال محمد
٨ ـ عبد الغفار مكاوى
٩ ـ أليفة رفعت
١٠ ـ احمد نوح
١١ ـ نهاد شريف
١٢ ـ هدى جاد
١٣ ـ كوثر عبد الدايم
١٤ ـ لوسى يعقوب

١٥ ـ عبد العال الحمامصى

١٦ ـ فوزى البارودى

١٧ ـ عبد الفتاح رزق

١٨ ـ محمد الجمل

١٩ ـ جميل عطية ابراهيم

٢٠ ـ إحسان كمال

٢١ ـ نبيل عبد الحميد

٢٢ ـ مجيد طوبيا

٢٣ ـ محمد مستجاب

٢٤ ـ ابراهيم أصلان

٢٥ ـ فؤاد حجازى

٢٦ ـ أبى الدسوقى

٢٧ ـ عبد الغنى داود

٢٨ ـ احمد الشيخ

٢٩ ـ عبد الوهاب الأسوانى

٣٠ ـ صلاح ابراهيم عبد السيد

٣١ ـ محمد الشريف

٣٢ ـ محمد الراوى

٣٣ ـ سعيد سالم

٣٤ ـ شمس الدين موسى

٣٥ ـ محمود عبد الوهاب

٣٦ ـ يوسف القعيد

٣٧ ـ فؤاد قنديل

٣٨ ـ الحاقى المنشاوى

٣٩ ـ محمد جابر غريب

٤٠ ـ جمعه محمد جمعه

٤١ ـ جمال الغيطانى

٤٢ ـ مصطفى عبد الوهاب

٤٣ ـ ابراهيم عبد المجيد

٤٤ ـ محمد خليل

٤٥ ـ براء الخطيب

٤٦ ـ مرعى مدكور

٤٧ ـ حسن الحفناوى

٤٨ ـ عبده جبير

٤٩ ـ رفقى بدوى

٥٠ ـ يوسف أبو رية .

وقد اشترك فى هذه الدراسة أيضا بالإضافة إلى الكتاب السابقين كتاب آخرون هم عبد الرحمن فهمى ، وإبراهيم عبد العاطى ، وزهير الشايب ، ورستم الكيلانى ، وفخرى فايد ، وصبحى الجيار وذلك فى مراحل مختلفة من هذا البحث ، والجدير بالذكر أن هذه العينة تتضمن كتابا من مختلف المستويات الابداعية والاتجاهات الفنية والايديولوجية . وقد حاولنا أن نصل من خلالهم إلى تمثيل شامل للعملية الابداعية فى مظاهرها المختلفة ، سواء كانت فى قمة تألقها ، أو فى بداية تشكلها ، أو فضها وكشفها عن نفسها

## ٢ ـ الأدوات

الأداة الأساسية لهذا البحث هى الاستخبار الذى تكون من ٤٥١ سؤالا حاولت أن تغطى الجوانب المختلفة للعملية الابداعية . وقد تكوّن الاستخبار بعد إجراء عمليات خاصة بالتحليل الكيفى لمضمون كثير من الوثائق والنصوص السيكولوجية والفنية ، مما أدى الى بروز ستة عشر جانبا مختلفا ، رؤى أنها تشكل العملية الابداعية وتؤدى إليها فى مفهومها الشامل . وسنعرض لهذه الجوانب أو العمليات باختصار أثناء عرضنا للنتائج .

استخدم ـ بالإضافة إلى الاستخبار ـ أسلوب الاستبار ، أو المقابلة الشخصية مع الكتاب : جمال الغيطانى ، ومجيد طوبيا ، وعبده جبير ، وبراء الخطيب ، كما استخدم تحليل المضمون أيضا فى تحليل مضمون الاستبارات ونصوص أخرى .

## ٣ ـ النتائج

بعد إجراء العمليات الاحصائية المناسبة على استجابات الكتاب فضلنا أن نعرض للنتائج فى قسمين كبيرين الاول سميناه بالعمليات أو التحليل وهذا عرضنا فيه للنتائج التفصيلية الخاصة بالمتغيرات المختلفة المتضمنة فى الاستخبار ، وأيضا بعض ما ظهر من نتائج المقابلات وتحليل المضمون . والعمليات التى وجه إليها الاهتمام هنا هى :

**١ ـ عملية الإعداد الأول أو تكوين الاطار** وهنا أكد الكتاب أهمية الإعداد الجيد والمران المستمر والجهد العنيف فى التدريب واكتساب المهارات اللازمة كى يصير المرء مبدعا وقادرا على تشكيل أفكاره على هيئة قصص قصيرة . وقد تحدث عمليات اقتداء من الكتاب بمن سبقوهم . لكنه اقتداء واع متبصر . يتم بطريقة انتقائية . ويتجاوزه الكاتب من أجل تطوير نفسه فنيا .

**٢ ـ عمليات المراقبة والالتقاط** : وهى تلك العمليات الابداعية الواعية التى يقوم بها المبدع لملاحظة الناس والطبيعة بكل ، ما فيها من ثبات أو تغير ، وكذلك ملاحظة ذاته باعتباره جزءا من الطبيعة وفردا من الناس ، وأيضا العمليات التى يتم الوصول من خلالها إلى المثير أو المحرك الذى يمكن أن تتبلور حوله القصة . وهنا اتضح لنا أن أى موضوع من موضوعات الحياة ، وأى مثير من مثيراتها ، وأى فكرة من أفكارها يمكن أن تتحول إلى قصة قصيرة ، الذى اتضح أيضا بالاضافة إلى ذلك هو أن هناك موضوعات أثيرة لدى كل كاتب تفرض نفسها عليه فرضا .

**٣ ـ العمليات الابداعية الدافعية** : وقد اتضح وجود دافع ابداعى عام لدى جميع الكتاب ، كما أن هناك دوافع أو حالات خاصة تتصل بكل عمل على حدة .

**٤ ـ عمليات الإعداد الثانى أو العمليات التنظيمية الخاصة بتهيئة المناخ النفسى والبيئى المناسب لتسهيل عملية الكتابة** : وهنا أكد الكتاب أهمية عمليات العزلة ، والتدخين ، وسماع الموسيقى ، والقيام بنشاطات مختلفة تختلف باختلاف الحالة النفسية .. الخ .

وبالإضافة إلى العمليات السابقة فقد أكد الكتاب الذين اشتركوا فى هذه الدراسة أهمية عمليات :

**٥ ـ التركيز** : وهى العملية الابداعية التى يقوم بها المبدع من خلال حشد كل طاقاته الذهنية والدافعية والجسدية ، وهى عملية موجهة نحو هدف ما ومتواصلة رغم العقبات والمشتتات .

**٦ ـ عمليات الدوران حول الافكار والاقتراب منها** من أجل توضيحها واكمالها وتجاوز مرحلة الغموض فيها .

٧ ـ **عمليات الغلق الذهنى** أو الصعوبات الذهنية والمزاجية والدافعية التى تواجه التفكير الابداعى .

٨ ـ **عمليات الاسترخاء** أو الابتعاد المؤقت عن التفكير فى موضوع القصة

٩ ـ **عمليات انبثاق الافكار** وكيفية وضوحها وإكتمالها

١٠ ـ **العمليات التنظيمية** التى تتم عقب اكتمال الفكرة وامتلاء الكاتب بها

١١ ـ **عمليات التنفيذ** أو تحقيق الفكرة وتحويلها الى الشكل المادى المحسوس بحيث تصير قابلة للادراك السمعى أو البصرى بواسطة المبدع أو بواسطة الآخرين

١٢ ـ **عمليات التقييم الذاتى** التى يقوم بها المبدع لجوانب عمله المختلفة .

١٣ ـ **عمليات التعديل** وهى تلك التغييرات الطفيفة ، أو الكبيرة . فى فكرة القصة أو شكلها ، أو فى كل منها ، والتى تحدث بعد تقييم القصة .

١٤ ـ **حالة السيطرة** . وهى الحالة المزاجية التى يتم الوصول إليها بعد حل الصراع الذى يدور فى ذهن المبدع بين وعية بما عليه العمل أثناء كتابته من قصور ونقص ووعيه بما يجب أن يكون عليه فى المستقبل

١٥ ـ **العمليات اللا إرادية** أو نشاطات الجهاز العصبى المستقل والغدد الصماء وحالة الإستثارة أو الدافعيه العامة .

١٦ ـ **العمليات الاجتماعية** وخاصة ما يتعلق منها بعلاقة المبدع بالجماعة أو الجماعات السيكولوجية الخاصة به وكذلك علاقته بالنقاد والقراء وغيرهم .

هذا القسم الأول من النتائج أما القسم الثانى فيشتمل على النتائج التى استخلصت بعد تطبيق اسلوب التحليل العاملى الذى يقوم بتصنيف وتلخيص العدد الكبير والضخم من الاستجابات فى عديد قليل ومختصر من الابعاد أو المكونات . وقد ظهر لنا أن هناك ثلاثة عوامل أو مكونات أساسيه تساهم فى عملية الإبداع فى القصة القصيرة ويمكن تصور أنها تصدق على عمليات الابداع فى الفنون الاخرى ، وهذه العوامل هى :

١ ـ **عامل التنظيم الابداعى للمدركات** : فالابداع كما يظهره هذا العامل يبدو أنه محاولة من المبدع لتنظيم العالم أو الواقع المدرك ، فهو يتحرك من فوضى الاشياء والمدركات وعدم مناسبتها إلى تكامل الانظمة وتناسبها وجودتها وأصالتها ، مارا خلال ذلك بعديد من العمليات الابداعية ، ملتقطا أثناء ذلك العديد من المنبهات والمعلومات والماديات .

٢ ـ **العامل الاجتماعى للإبداع** : ويظهر الابداع هنا على أنه عملية تفاعلية معقدة تتم بين المبدع وواقعة الاجتماعى ؛ فالابداع يبدو كأنما هو فى أساسه عملية توجه تتم بطريقة واعية من الفرد المبدع إلى الجماعة أو الجماعات المستقبله له ولا نتاجه ، فهو يستوحيها أفكاره ويعدلها ويوضحها ويشكلها إبداعيا ، ثم يعيدها إليها ليؤثر فيها ؛ فالمبدع يبدع من أجل الجماعة (٢)

٣ ـ **عامل التركيز الابداعى** : وهو العامل أو المكون الثالث والاخير وهو يختلف عن عملية التركيز فى كونه أكثر شمولا وعمومية ، فهو يضمها هى وغيرها . ويتعلق هذا العامل أساسا بالجوانب الدافعية والمزاجية والعقلية الداخلية للمبدع ، وهى التى تكون ـ إذا ما أضفنا إليها الجوانب الادراكية ـ المناخ السائد للابداع عموما . وعملية الابداع كما ظهرت على هذا العامل ليست عملية عقلية فقط أو عملية دافعية فقط أو مزاجية فقط ، بل هى كل ما سبق فى مكون واحد . ويمكن النظر الى هذا العامل بطريقة أخرى باعتباره يضم كل العقبات والصعاب والعراقيل التى يواجهها المبدع ويحاول أن يتخطاها سواء كانت نفسية أو بيئية . وتعد عملية التركيز هى إحدى الوسائل التى يحاول المبدع عن طريقها النفاذ الى اعماق الاشياء وتخطى العقبات المتصلة بها ، للوصول إلى أنسب بلورة ممكنة للعمل الفنى . وليست هذه العوامل الثلاثة عوامل منفصلة أو مستقلة بل هى عوامل مركبة ، متفاعلة ، متمازجة ، خلال كل عمليات الابداع ، التى يستعين فيها المبدع بعمليات الخيال والذاكرة وغيرها من العمليات النفسية ؛ إن إبداع القصة القصيرة مثله مثل كل إبداعات الانسان عمل مجهد وشاق ويحتاج الى عديد من الخبرات والمهارات والقدرات والعمليات الإبداعية العامة والخاصة ، بدءا من مراقبة الواقع ورصد سكناته وحركاته واستيعابها وتمثلها ، ومعالجتها داخليا ، ومحاولة تنظيمها ، والاندهاش لما فيها من وهن وخلل وقصور ، إلى اختيار الجانب الصالح للعمل الفنى فيها . وعن طريق الضبط الدقيق للزاوية التى سيتم التقاط مادة العمل وهاداياته وأفكاره من خلالها ، ثم تخيل ما يجب أن يكون عليه العمل ومحاولة اختياره وفى إبداع القصة القصيرة يمكن أن تتحول الكلمة العابرة التى سمعت اتفاقا ، والنظرة الزاخرة بالمعانى فى عيون الكائنات الآدمية أو غير الآدمية ، والاصوات ذات الدلالة ، آدمية كانت أو غير آدمية ، إلى موضوعات مناسبة للكتابة ، لكن التطورات التى تطرأ على الافكار منذ ظهور محركاتها أو مثيراتها أو بذورها وحتى تشكلها فى قالب فنى نهائى هى أمر فى غاية التعقيد إن القصاص لا يتعامل مع الافكار والاحساسات والخواطر والصور تعاملا مباشرا ، أو كما هى عليه ، بل لابد له من تنظيمها وإعادة تنظيمها إدراكيا حتى يكتشف ما تتضمنه من دلالات ومعان ، ثم يمكنه بعد ذلك أن يضيف اليها أبعاد جديدة من واقع تشكلاتها فى وعيه إن الشظايا الادراكية المتناثرة ، تلك التى تبدو غير مترابطه للوهلة الأولى ، تتحول من خلال المبدع إلى كل متكامل ، موحد منظم ، له قيمته الفنية ، وله مغزاه ، فالإبداع فى اساسه هو تنظيم جديد ، مناسب ، وعميق التأثير .

## ● هوامش البحث

(١) خوره (مصرى عبد الحميد) الاسس النفسية للابداع الفنى فى الرواية ،
رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الآداب جامعة القاهرة اشراف الاستاذ الدكتور مصطفى سويف ، ١٩٧٣ .

(٢) سويف (مصطفى) الاسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة القاهرة ؛ دار المعارف ، ١٩٧٠ .

Zigler, L. Mitathearetical issues in develpmental psychology:
In: Theories in Contemparary psychology, ed. by M. Marx, New York - MacMillan, 1963.

# رسائل عن الأدب

## ثناء أنس الوجود

لا ينكر أحد الدور الطليعي لنعمان عاشور فى المسرح العربى فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ؛ فهو ينتمى إلى هذه المجموعة من الكتاب الذين تحملوا عبء الريادة بعد توفيق الحكيم . وعلى الرغم من هذا الدور الهام ، إلا أن ماكتب عن نعمان عاشور ، سواء من الناحية النقدية أو الدراسية قليل ، ولا يناقش مسرح نعمان عاشور من جوانبه كافة . فهو فى أكثره خطرات نقدية متناثرة ، تظهر من آن لآخر ، كلما عرض للكاتب عمل على خشبة المسرح أو شاشة التليفزيون ؛ هذا إذا استثنينا الدراسات القصيرة التى قدمها بعض طلبة المعهد العالى للفنون المسرحية عنه .

**والرسالة التى أعرضها الآن ، محاولة جادة للإمساك بأهم خصائص مسرح نعمان عاشور الاجتماعى فى جانبه الأسرى بالذات ، وهى الخصائص التى تمثلت فى الصراع الطبقى والشخصيات النمطية والدافع الاقتصادى ، الرسالة قدمها الباحث محمد مبارك للحصول على درجة الماجستير من كلية البنات جامعة عين شمس ، وأشرف عليها الدكتور على الحديدى ، وعنوانها «قضايا الأسرة المصرية فى مسرحيات نعمان عاشور» .**

تقع هذه الرسالة فى أربعة أبواب ، يسبقها تمهيد طويل بالقياس إلى مجموع صفحات الرسالة ، يقع فيما يقرب من ٦٣ صفحة ، أراد به الباحث رسم صورة تاريخية واجتماعية وفكرية للمجتمع المصرى فى الفترة ما بين ١٨٨٢ ، ١٩٧٥ ، وذلك لكى تعرف الدراسة موقع مسرحيات نعمان عاشور من التيار والمنحنى الاجتماعى .

والتمهيد فى حد ذاته طويل جدا ، فإذا أضفنا إلى ذلك أنه لم يقدم جديدا من ناحية ما نعرفه من معلومات عن هذه الفترة ، ولا يمثل إضافة حقيقية لموضوع البحث ، لاكتشفنا أن القارىء قد يلجأ إلى حذف هذا الكم من الدراسة ليصل إلى ما يليه من فصول . ونظرة واحدة إلى كم المراجع التاريخية والسياسية التى استعملها الباحث ونوعها ، تكفى للتدليل ببساطة على ما أقول ، وكان أجدى للبحث والباحث معا ، أن يكتفى بإشارات مقتضبة إلى طبيعة التركيبة الاجتماعية والفكرية للمجتمع المصرى ، بدلا من هذه الدراسة التحليلية فى هيكل المجتمع .

**الباب الأول من الرسالة ينقسم** إلى ثلاثة فصول ، وهو يهتم فى مجمله بشرح معالم شخصية **نعمان عاشور** واهتماماته المسرحية فإذا أخذنا فى الاعتبار أن الباحث استغرقته جزئيات عن حياة **نعمان عاشور** وأسرته وعوامل الوراثة لديه ، وأنه اهتم برسم خطوط حياته الخاصة ، من دراسة ووظيفة ، فى فصلين كاملين (كان من الممكن اختصارهما أيضا فى لمحات سريعة وموحية فى نفس الوقت) لعرفنا أن الجزء الأكثر أهمية فى هذا الباب التمهيدى أيضا ، هو الفصل الثالث منه ؛ فقد حدد فيه الباحث موقع مسرح نعمان عاشور من معطيات العصر فى مصر ، وعرض فيه لست مسرحيات فحسب من مسرحياته ، وهى المسرحيات التى تناولت الأسرة وقضاياها بصورة مباشرة وبوضوح قوى ، وهى : المغناطيس ، والناس اللى تحت ، والناس اللى فوق ، وعيلة الدوغرى ، وصنف الحريم ، وبرج المدابغ .

**الباب الثانى** يمثل محاولة لتتبع الصراع الطبقى ، وصراع الأجيال ، فى مسرحيات **نعمان عاشور** ، من خلال طرح القضايا الاجتماعية . وقد قسمه الباحث إلى ثلاثة فصول ، **درس فى الأول منها الدراما الاجتماعية ، وفى الفصل الثانى تعرض لدراسة الإنسان والبيئة فى مسرح نعمان عاشور** من خلال تحليله لأولى مسرحيات الكاتب «المغناطيس» تحليلا مفصلاً ، باعتبارها ممثلة لبداية حياة الكاتب الفنية ؛ ففيها ـ كما يقول الباحث ـ البذور الأولى للأفكار والاتجاهات الفنية التى تطورت فى مسرحياته التالية .

**الباب الثالث** عرض للأسرة فى مسرح نعمان عاشور ، باعتبارها محورا لأهم القضايا الاجتماعية البارزة فى مسرحه ، فتناول الأسرة بين الثورية والرجعية ، ثم الأسرة بين الفردية والاجتماعية ، أخيرا الأسرة بين النفعية والفدائية ، وذلك من خلال تحليل مستوعب لمسرحيات نعمان عاشور الست السابقة .

وفى **الباب الأخير** من الرسالة تحدث الباحث عن مسرح نعمان عاشور الاجتماعى والسياسى ، عارضاً للقضايا الفنية والفكرية فيه ، فتناول مسرح نعمان عاشور والمسرح المصرى المعاصر ، ثم تعرض للواقعية الاشتراكية فى مسرح الكاتب ، وأثبت أنه لا ينتمى إلى الواقعية الاشتراكية ولا إلى الواقعية النقدية ، على الرغم من أنه أكثر ميلاً إلى الاتجاه الأول . على أن هذا الميل إلى الواقعية الاشتراكية لم يحل دون نعمان عاشور وإيجابيات الخلق والإبداع ، أو تقرير حتميات الصراع الدرامى فى العمل . ذلك أن نعمان عاشور حينما عالج الصراع الطبقى ، فإنه بلوره وكثفه بوصفه تجسيدا حيا وملموسا للصراع المرتبط بجوهر الإنسانية نفسها ؛ لأن الوجود الحى للبشر ، يعنى فى صميمه الصراع ، بغض النظر عن كون هذا الصراع نابعا من الكراهية والحقد والتطاحن الطبقى أو الاقتصادى أم لا . والرسالة كما أشرت محاولة جادة على طريق الدراسات المسرحية ، لا ينقص من قيمة ما بذل فيها من جهد موفق ذلك العيب الذى لاحظته على المقدمة والباب الأول ، فهما ، وهذا أمر مهم ، لم يقوما على حساب الفصول التالية ، كما سوف نرى فى الدراسة التالية .

**ومن المسرح إلى أحد فنون الأدب الأخرى وهو الشعر ، حيث نقع على رسالة للماجستير تقدم بها الباحث السعيد حامد السعيد ، إلى كلية دار العلوم ، وعنوانها «أحمد رامى ، حياته وشعره» بإشراف الأستاذ الدكتور أحمد الحوفى ورامى** من الشعراء الذين يكثر الحديث حولهم دائما ، لا بصفته شاعرا فحسب بل بصفته صاحب أشهر ترجمة لرباعيات الخيام وغيرها من المنظومات الأجنبية فضلا عن كونه أشهر كاتب أغان ذاع صيته فى هذا القرن .

من هذا المنطلق فنحن أمام عمل يعد منذ البداية بتقديم دراسة أكاديمية حول ذلك الشاعر المتعدد المواهب والأبعاد ، فلا يكتفى بتقديم **رامى** الشاعر فحسب ، بل **رامى** المترجم وكاتب الأغانى المرموق كذلك . هذه قضيته ، والقضية الأخرى أن الباحث لابد أن يكون لديه أكثر من منهج للوفاء بحاجة هذه الدراسة المتعددة الأبعاد ، وإلا فسوف يكون من الظلم والإجحاف استخدام نفس المعيار الذى نحكم وفقا له على القصائد التى أبدعها رامى ، فى الحكم على مترجماته من المنظومات الأخرى ، وإبداعه

«الغنائى» الذى تم أكثره من خلال اللغة العامية واللغة الفصحى ؛ فلا يعقل مثلا أن يوضع كل هذا النشاط الشعرى فى إطار واحد ، وأن يُنظر إليه من نفس المنظور .

وتقع الرسالة فيما يقرب من ٣٠٠ صفحة ، مقسمة إلى أربعة «أبواب» ، يسبقها ـ كالعادة ـ تمهيد ، ركز فيه الباحث على التجديد فى الشعر العربى ، بدءا من جماعة الديوان وما أدخلته من تجديد ثم جماعة أبوللو ذات الطابع الرومانسى ، ونهاية بالمدرسة الجديدة الثائرة على موسيقى الشعر العربى القديم ، التى نزلت بالشعر إلى أرض الواقع كما يقول الباحث . ويقصد الباحث من ذلك كله إلى إظهار الجو الشعرى الذى صاحب رامى وموقفه فيما بعد من هذه الاتجاهات .

**الباب الأول** : يبدأ بتقديم **حياة رامى** ، فى مولده ونشأته ودراسته فى مصر ثم فرنسا ، وحياته الوظيفية ، وتعلقه بالشعراء الكبار مثل **حافظ وشوقى ومطران** ، منتهياً بعلاقاته الشخصية **بأم كلثوم** ، مركزا النظر فى كل ذلك على ماله علاقة بالشخصية الشعرية لرامى كما يقول الباحث . ثم يتعرض الباحث بعد ذلك لفنون الشعر عند **رامى** ، مستعرضا دواوينه المختلفة وطبعاتها ، ثم يقوم بدراسة وصفية لفنون الشعر عنده ، وقد حصرها فى الغزل والوصف والرثاء والوطنية والمدح .

وقد أفاض الباحث فى الحديث عن **رامى والحب ، ورامى والمرأة** ، ثم تحدث باستفاضة أيضا عن العلاقة التى ربطت رامى وأم كلثوم شارحا «**أهداف رامى**» من هذا الحب ، وهى أن يعيد إلى الأذهان الحب العذرى القديم ، وأن يعيش تجربة ملتهبة العاطفة ، تعينه على الإبداع الفنى الرفيع . ثم ينبرى الباحث للدفاع عن رامى مؤكدا عدم تهالكه فى شعره ، وأن الضعف «**فى الحب غير الضعف فى الشعر**» . واختتم ذلك بالحديث عن العلاقة الحميمة بين رامى والطبيعة ، ثم تناول **رثاء رامى** وعلل لبعض مظاهره التى تؤخذ على الشاعر .

وقبل أن ننتقل إلى **الباب الثالث** من الرسالة أحب أن أقف وقفة سريعة مع **الباب الثانى** ، لكى أوضح أن الباحث شغل نفسه بما هو مفيد وما هو غير مفيد بالنسبة لدراسته ؛ **فقد توسع فى سرد معلومات وحقائق شخصية وغير شخصية ربما لا تمت بصورة خطيرة للموضوع . ولو أننا حذفنا كثيرا من هذه الحقائق لما شعرنا بنقص يهدد كيان الرسالة** . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى يتحدث الباحث **عن رامى والحب ، ورامى والمرأة ، وبخاصة أم كلثوم ، ولكنه يحول مشروعه إلى مُخَطَّطٍ له استراتيجية عاطفية** إن صح هذا الوصف ، حين جعل **لرامى** أهدافا من وراء علاقته الغرامية بهذه المرأة أو تلك ، إلى غير ذلك من الأفكار التى لا ا. ف كيف انزلق إليها فى أثناء دراسته ، وتوسع فى ذلك توسعاً ربما كان مجاله أماكن أخرى غير الرسالة العلمية .

**الباب الثالث** : تناول الباحث نظرية الشعر عند **رامى فأثبت أن رامى شاعر رومانسى فى فهمه** لطبيعة عملية الشعر والإبداع ، مقدما الكثير من الأمثلة على ذلك ، ثم تناول **رامى مترجما** ، وانتهى من بحثه فى هذا الموضوع إلى أن الذين أعجبوا بترجمة **رامى** مثل الذين هاجموها ـ لم ينصفوه ؛ فقد أعطوه أو سلبوه أكثر مما يستحق . ومن هذه النقطة ، انطلق الباحث إلى رامى من منظور النقاد المعاصرين له ، واختتم هذا الجزء من الدراسة بالحديث عن موسيقى الشعر عنده ، وعن أشكال التغيير التى أدخلها على القالب الموسيقى فى القصيدة العربية ، وذلك قبل ظهور المدرسة الجديدة «**مدرسة الشعر الحر**» .

وفى **الباب الرابع والأخير يتناول الباحث شعر رامى بالدراسة الفنية** ، فيتحدث عن اللغة والعاطفة والصورة والموسيقى فى شعره . ولما كانت دراسة هذه العناصر عملا أساسيا فى أى دراسة فنية ، فقد كان المتوقع أن تمثل الثقل الكبير فى الرسالة . لكن الباحث اقتصر فيها على ما يقرب من ٥٨ صفحة من مجموع صفحات الرسالة البالغ ٣٠٠ صفحة تقريبا . صحيح أن العبرة ليست بالكم ، لكن ما حدث فى هذا الباب يدل على أن الباحث شغلته حقائق حياة **رامى** ، على حساب الدراسة الفنية لشعره . ونظرة واحدة إلى طبيعة المنهج الذى تدرج به الكاتب لتحليل أعمال **رامى** تكفى للتدليل على أنه لم يكن ليسعفه فى ذلك ، **فقد استخدم ذلك المنهج التقليدى فى تحليل الشعر ، الذى يرى أن القصيدة تساوى حاصل مجموع الكلمات النثرية التى استخدمت فى إبداعها ، وينسى أبسط الأشياء ، وهو أن دور اللغة فى الشعر يختلف كل الاختلاف عن دورها فى النثر** ، وأن الكلمة الواحدة يكون لها فى التركيبة الشعرية إيحاءات مختلفة عنها فى السياق النثرى . ومن هنا فقد عاب الباحث على رامى بعض الظواهر التى يراها أى باحث ملم بفهم أكثر موضوعية لدور اللغة المبدع فى الشعر عادية ، بل ربما نعدها من معالم عبقرية الشاعر فى الأداء ، يقول الباحث مثلا فى ص ٢٤٨ : «**ونحن إذا فككنا ذلك الشعر ورصصنا هذه الكلمات متجاورة فسوف تظل ذات إيحاءات نفاذة ، وأبعاد نفسية غنية**» . **وهذا يعنى ببساطة أن هذه الكلمات تظل محتفظة بإيحاءاتها النفاذة ، وأبعادها النفسية الفنية ، حتى بعد عملية «التفكيك» . وكأن عملية الشعر مجرد عملية تركيب لمفردات متناثرة على وزن موسيقى معين** . وبذلك لم يستطع الباحث أن يكشف علاقات الجدل والحوار والتداخل والصراع الرقيق والعنيف أحيانا بين **الألفاظ** ، ولم ير أى خصوصية للغة الشعر ، ولذلك تخبط بين مجموعة من الظواهر اللغوية يصفها بالحسن تارة ، ثم يوضح ـ تارة أخرى ـ أنها متنافرة أو غريبة فى تركيبها مثلا ، ويورد مجموعة من **الألفاظ** للتدليل على ذلك ، وعدم إدراك الباحث لقيمة اللغة بوصفها مادة التشكيل الأولية فى العمل الأدبى ، أوقعه فى أخطاء مشابهة بالنسبة للصورة والموسيقى ، فحكم على بعض الصور بالتناقض فى أوجه الشبه ، وبالسطحية والمباشرة ، وانزلق فى وصف صور رامى ، ومعظمها جيد حقا إلى نفس المنطق القديم فى نقد الشعر .

**أما الكلام عن الموسيقى فى شعر رامى فلم يقدم فيه الباحث جديدا سوى عملية تحليل للأوزان ما بين أوزان خليلية وأخرى خرجت متمردة على الخليل** ، بخاصة أغانى الشاعر . بهذا الشكل تكون الرسالة قد تناولت **حياة رامى** بصفة مستفيضة كما رأينا ، أما فيما يتعلق بالدراسة الفنية للشعر ، فلم تسعف الباحث رؤيته ولا طبيعة المنهج الذى اتخذه ، على الرغم مما بذل من جهد لكى يقدم لنا دراسة فنية ناضجة وغنية ، هذا فضلا عن أن **غنائيات رامى** لم تحظ بما تستحق من دراسة . كان من الواجب أن تحظى بها ، جاليا ولغويا ، بما فى ذلك الجزء اللغوى على التحديد من خصوصيته ، تكشف عن مهارة **رامى فى المراوحة بين الفصحى والعامية بنفس الاقتدار** .

**ومن الشعر ننتقل إلى القصة والرواية فى رسالتين ، واحدة منهما للدكتوراه قدمها الباحث حلمى محمد بدير لجامعة القاهرة ، عن الاتجاه الواقعى فى الرواية العربية الحديثة فى مصر ، بإشراف الأستاذ الدكتور عبد المحسن طه بدر .**

**ففى ثلاثة أبواب من الدراسة ، حاولت هذه الرسالة أن تؤصل لمنابع الاتجاه الواقعى فى الرواية العربية** ، بوصفه اتجاها أدبيا وفد إلى مصر منذ مدة ليست بالقصيرة ، كما يقول الباحث . وقد اختار الدارس عنوانا لبحثه «**الاتجاه الواقعى**» بدلا من كلمة الواقعية ؛ ذلك أنه ، كما يرى ، لم تظهر الواقعية فى الأدب العربى الحديث ظهورا شمولياً مرتبطاً بمرحلة بعينها من مراحل تطور النتاج الفكرى على عمومه ، ولم تترك حشدا من النماذج التى تمثل منهجها بحيث تعطى ككل إطارا واضحاً لمفهوم الواقعية كمذهب فنى أو أدبى ، وإنما كان الغالب على النتاج الروائى المصرى فى بعض الأحيان ، الاتجاه نحو الواقعية على درجات متفاوتة فى فهمه واستيعابه وتمثله .

وقد حصرت هذه الدراسة مدة البحث بين أواخر القرن التاسع عشر وظهور آخر أجزاء ثلاثية نجيب محفوظ سنة ١٩٥٧ ، وذلك لأن الباحث رأى أن القصة المصرية بعد ١٩٥٧ بدأت تنحو منحى آخر غير الواقعية . وقد استبعد الباحث الرواية التاريخية جملة وتفصيلاً من حسابه ؛ لأنه يرى أن هذا اللون الأدبى لا يخرج عن دائرة تعليم التاريخ . كذلك استبعد الرواية الرومانسية من هذه المعالجة . وقد اختار ما

اختار من قصص طبقا لمنظور شخصى ، ولم يعتد ـ كما يقول ـ بما يدعيه أصحاب الأعمال الأدبية من القول بواقعية بعض أعمالهم أو رومنسيتها . ويأخذ الباحث فى وضع عدة تصورات عن مفهوم الواقعية باتجاهاته المختلفة بدءا من المفهوم العام للواقعية ، ثم الواقعية النقدية ، وأخيرا الواقعية الاشتراكية .

**يلى هذه المقدمة الباب الأول من الرسالة وفيه يبسط الباحث الأحوال والظروف الاجتماعية والسياسية التى مهدت للواقعية فى مصر** ، وقد أرخ للبداية الحقيقية للمذهب الواقعى فى الأدب الحديث بحديث عيسى بن هشام **للمويلحى** ، وفى وادى الهموم **لمحمد لطفى جمعة** ، ففيهما «**اتجه الكاتبان إلى الكشف عن معايب الهيئة الاجتماعية بهدف الإصلاح**» .

ويختتم الباحث بابه الأول بالحديث عن التحولات التى طرأت على القصة لتنقلها من الرومانسية إلى الواقعية . وقد مثل لذلك بوجود محاولات واقعية تمتزج بالرومانسية ، مثل زينب وعودة الروح وسارة وإبراهيم الكاتب . **ويخصص الباحث الباب الثانى للحديث عن الواقعية النقدية فى الرواية العربية** ، فيوضح أن مزاج العصر فى تلك الحقبة بشر بتطور الدعوات الإصلاحية ونجاحها ، وأن فن الرواية فيها قد استقر وازدهر . ويرى الباحث أن **محمد فريد أبو حديد** فى «أنا الشعب» يحاول استخدام الواقعية النقدية ، وأن يوميات نائب فى الأرياف للحكيم ، محاولة ذكية للوقوف على مساوىء الهيئة الاجتماعية . وقد تطور المضمون النقدى بعد ذلك على يد نجيب محفوظ فى القاهرة الجديدة ، وخان الخليلى ، وزقاق المدق ، والسراب ، وبداية ونهاية ، لأنها تعكس الواقع الاجتماعى لمصر بين الحربين . وتصل الواقعية النقدية إلى أقصى درجات التطور عند نجيب محفوظ فى ثلاثيته ، التى يراها الباحث ممثلة لخلاصة تجربة نجيب محفوظ فى فن الرواية ؛ ذلك أنها محاولة لاكتشاف المؤثرات السلبية فى البيئة المصرية . وفيها يظهر بوضوح الواقع المتطور من خلال الأحداث التى قامت بها نماذج بشرية واضحة المعالم والأبعاد ، مستخدمة لغة حية ومتفاعلة مع البيئة الاجتماعية للحدث .

**وفى الباب الثالث والأخير يتناول الباحث الواقعية الاشتراكية ، التى يرى أن قصة الأرض لعبد الرحمن الشرقاوى تمثل النموذج المشرق لها ؛ فهى معايشة كاملة لكفاح الفلاحين فى الريف ، وهى منظور واع للظلم الاجتماعى ، وإن كان اتجاه الواقعية الاشتراكية قد تطور فى رأى الكاتب وتبلور تبلورا واضحا بعد ذلك فى قصة أيام الطفولة لإبراهيم عبد الحليم** .

وبغض النظر عما قد نختلف فيه مع الباحث من نقاط البحث ، بدءا من وجهة نظره فى تحديد الحقبة الزمنية التى استعرض فيها الاتجاه الواقعى ، ثم اختفاء المعيار الدقيق الذى اختار على أساسه الروايات التى قام بتحليلها للكشف عن الاتجاه الواقعى فيها ، ثم تخبطه بين مارآه رومانسيا مرة وواقعياً مرة أخرى ، على الرغم من هذا أستطيع أن أقول إن الباحث نجح فى الإجابة عن إشكاليته التى طرحها فى مقدمة بحثه ، وأنه استطاع ، بعمق تحليله لما تناول من أعمال فنية ، أن يقدم بحثا يمكن الركون إليه فى موضوعه .

**أما الرسالة الثانية ، التى تناولت فن القصة ، فهى رسالة ماجستير تقدم بها الطالب تيسير سليم عبد الحى إلى كلية الآداب بجامعة عين شمس وعنوانها الفن القصصى عند غسان كنفانى ، بإشراف الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل .**

والكتابة الفنية فى الموضوعات القومية من أعسر الأمور ، وأحفلها بمواطن الزلل . ولذلك كانت الأعمال الأدبية الناجحة فى تلك الموضوعات قليلة بل نادرة . **وغسان كنفانى** ـ كما يقول أحد النقاد ـ من الكتاب القلائل الذين استطاعوا أن يستعيدوا انفعالهم فى هدوء ، ويكتبوا عن نكبة فلسطين قصصاً ممتازة ، بعيدة ببساطتها العميقة عن العاطفية المسرفة والنبرة العالية . وقد قامت حول **غسان كنفانى** عدة دراسات بعضها بالعربية ، مثل الطريق إلى الخيمة الأخرى **لرضوى عاشور** ، وبعضها باللغات الأجنبية ، الإنجليزية والألمانية .

**وتطمح هذه الرسالة ـ كما يقول صاحبها ـ إلى تتبع فن غسان كنفانى** القصصى وتحليله وتفسيره من واقع الأعمال الأدبية ذاتها ، مع إلقاء الضوء على الواقع الذى أفرز هذا الفن .

الدراسة مقسمة إلى مقدمة وثلاثة أبواب وخاتمة ؛ خصص الباحث **الباب الأول منها للحديث عن غسان كنفانى وفن القصة القصيرة** ، ووضح فيه العوامل المؤثرة فى إبداعه القصصى ومراحل تطور الموضوع القصصى عنده ؛ حيث اهتم فى المرحلة الأولى من قصصه القصيرة بتصوير البعد الاجتماعى للنكبة ، وفى المرحلة الثانية بصور تجربة المنفى ، وفى آخر هذه المرحلة رسم طريق الخروج من الهزيمة . وقد تميزت كتابات كنفانى فى هذه المرحلة بالرومانسية ، التى خفت حدتها شيئاً فشيئاً من أعماله ، وانساب مكانها تيار واقعى جاد فى صورة نقدية خصوصا بعد أن تبلورت رؤية الكاتب الفنية والفكرية .

ولم يكن التطور ـ كما يقول الباحث ـ مقصورا على الموضوع القصصى فحسب ، بل إن الشكل الفنى أيضا واكب تطور المضمون عنده ، سواء على مستوى الوسائل الفنية أو الشخوص أو الاسلوب السردى .

**والباب الثانى من الرسالة يعالج أخطر مرحلة فى كتابات غسان كنفانى . وقد بين فيه الباحث أشكال الرواية عنده ، والمهارة الفائقة فى استغلال كل إمكانيات الصورة القصصية ، وكيف استبعد غسان كنفانى عنصرى الزمان والمكان فى أعماله ليطرح بعدا إنسانياً شاملاً بدلا منهما** . ومع تنوع فن **غسان كنفانى** ، كان طبيعيا أن تتنوع الشخوص لكى تساير طبيعة المرحلة التى شغل الكاتب برصدها ، وتجسيدها فنيا . فتحول البطل الهارب ، والبطل السلبى ، والبطل المنهزم ، فى المرحلة الأولى ، إلى البطل الثورى الذى يبحث لنفسه عن مخرج من الأزمة ، وذلك فى مرحلة الخروج من الهزيمة . ويرى الباحث أن الشخصية النسائية فى أعمال كنفانى لم تظهر واضحة ومكتملة إلا فى روايتى أم سعد ، وبرقوق نيسان .

**أما الباب الأخير من الرسالة فهو باب نقدى** ، عقد فيه الباحث مقارنة بين أدب غسان كنفانى والتزامه الفنى ، وبين الأدباء الفلسطينيين الذين شاركوه الكتابة فى نفس القضية ، **مثل سميرة عزام ، وإميل حبيبى ، ورشاد أبو شاور وغيرهم** . وأوضح الباحث كيف تبلورت اتجاهات القصة الفلسطينية بعد هؤلاء الكتاب فى اتجاهات ثلاثة : أولها واقعى ورائده غسان كنفانى ، والثانى حاول خلق شكل روائى قائم على الرمز والأسطورة والتاريخ . كما فى سداسية الأيام الستة لإميل حبيبى ؛ أما الثالث فقد عجز عن إيجاد الشكل الفنى الملائم للحديث عن واقع الثورة الفلسطينية ويومياتها . ويتمثل فى قصص **رشاد أبو شاور** .

**والبحث منهجياً منظم ومتسق مع إشكاليته التى طرحها ، وقد نجح إلى حد كبير فى تأصيل فن غسان كنفانى القصصى وتحليله ، ولكن هذا لا يعفى الباحث من مسئولية انزلاقه فى مواقع كثيرة إلى حافة التعصب ، وبصفة خاصة فى ذلك الجزء التقييمى من الباب الثالث ، الذى قارن فيه الباحث بين فن غسان كنفانى وغيره من أدباء فلسطين** ؛ فقد نفى عن معظم هؤلاء الأدباء القدرة على التوفيق بين الفن والمضمون الفكرى للقضية ، وجعله التعصب أحيانا يتناقض مع نفسه فى إصدار الأحكام بالجودة أو الرداءة على هؤلاء الكتاب . ونفس الشىء يقال عن تناوله للأدباء العرب ، الذين كتبوا عن نكبة فلسطين . أما الفصل الذى تناول فيه الباحث فن كنفانى من منظور النقاد المعاصرين ، فلم يقدم شيئاً سوى رصد آراء النقاد على نحو ما نشرت فى المجلات والجرائد اليومية والكتب . وقد كان فى وسعه أن يستخلص آراء هؤلاء النقاد وأن يصنفها ويعلق عليها ، قبولا أو رفضا من واقع البحث نفسه .

**وعلى العموم فإن هذه العيوب لا تقلل من قيمة الرسالة ؛ إذ يمكن النظر إلى حماسة الدارس تلك بوصفها حماسة قومية من مواطن فلسطينى تجاه كاتب فلسطينى رائد ، مات شهيدا وهو يدافع عن الذات القومية الفلسطينية .**

# سجل رصدى للرسائل الجامعية

رسائل الماجستير :
قسم اللغة العربية :

بيان برسائل الماجستير والدكتوراه فى اللغة والأدب والنقد الأدبى التى نوقشت منذ بداية عام ١٩٨٠

| موضوع الرسالة | اسم صاحب الرسالة | الجامعة | الكلية | لجنة المناقشة | تاريخ المناقشة | التقدير |
|---|---|---|---|---|---|---|
| اتجاهات الشعر الأندلسى إلى نهاية القرن الثالث الهجرى | نافع محمود خلف | عين شمس | الآداب | ا. د. عفت محمد الشرقاوى<br>ا. د. جابر أحمد عصفور<br>ا. د. محمد صلاح الدين فضل | ١٩٨٠/١٠/١٣ | جيد جدا |
| ـ أثر جمعية علماء المسلمين الجزائريين فى الحركة الأدبية فى الجزائر ١٩٣١ ـ ١٩٦٢ | سعيد الأخضر سلام (جزائرى) | عين شمس | البنات | ا. د. أحمد عبد المقصود<br>ا. د. أحمد كمال زكى | ١٩٨٠/٤/١٧ | جيد جدا |
| ـ أثر شيلى فى الشعر العربى المعاصر | جيهان صفوت رؤوف | القاهرة | الآداب | ا. د. عبد العزيز مطر<br>ا. د. سهير القلماوى<br>ا. د. محمد زكى العشماوى | ١٩٨٠/١٢/١٩ | ممتاز |
| ـ الأثر المذهبى فى شعر القرن الثانى الهجرى | نبيل خليل أبو حاتم | الاسكندرية | الآداب | ا. د. يوسف مجدى وهبة<br>ا. د. السيد أحمد خليل<br>ا. د. عبد المنعم خفاجى | ١٩٨٠/٤/٢٣ | ممتاز |
| ـ أزجال بيرم التونسى | محمد يسرى عبد العزيز العزب | القاهرة | الآداب | ا. د. محمد مصطفى هدارة<br>ا. د. محمود مكى<br>ا. د. أحمد هيكل | ١٩٨٠/٤/٢٠ | ممتاز |
| ـ تفسير عبد الله بن مسعود. تحقيق ودراسة | محمد أحمد العيسوى | القاهرة | الآداب | ا. د. عبد الحميد يونس<br>ا. د. حسين نصار<br>ا. د. أحمد محمد الحوفى | ١٩٨٠/٨/٢٠ | ممتاز |
| ـ الحركة النقدية حول المتنبى فى القرنين الرابع والخامس الهجريين | ليلى سعيد الشايب | عين شمس | الآداب | ا. د. النعمان القاضى<br>ا. د. عز الدين اسماعيل<br>ا. د. محمد زكى العشماوى<br>ا. د. ابراهيم عبد الرحمن | ١٩٨٠/٨/٩ | ممتاز |
| ـ حى بن يقظان وروبنسون كروزو دراسة مقارنة | حسن محمود حسن عباس | عين شمس | الآداب | ا. د. عز الدين اسماعيل<br>ا. د. محمود على مكى<br>ا. د. محمد صلاح فضل | ١٩٨٠/٧/٢٣ | ممتاز |
| ـ سيد قطب ـ حياته وأدبه | عبد الباقى محمد حسنين | القاهرة | دار العلوم | ا. د. الطاهر أحمد مكى<br>ا. د. محمد مهدى علام<br>ا. د. أحمد عبد المقصود هيكل | ١٩٨٠/٥/٢٢ | ممتاز |
| ـ شعر أبى فراس الحمدانى ـ دراسة فنيا | ماجدولين وجيه بسيسو | عين شمس | الآداب | ا. د. أحمد كمال زكى<br>ا. د. ابراهيم عبد الرحمن<br>ا. د. يوسف حسن نوفل | ١٩٨٠/٨/١٧ | جيد جدا |
| ـ شعر أحمد الصافى النجفى [بين التقليد والتجديد] | سمير كاظم خليل | الإسكندرية | الآداب | ا. د. محمد مصطفى هدارة<br>ا. د. أحمد كمال زكى<br>ا. د. نفوسه زكريا | ١٩٨٠/٣/٢٠ | ممتاز |
| ـ الشعر الدينى العبرى كما تمثله مزامير العهد القديم وعلاقته بالأدب العربى «دراسة لغوية مقارنة» | أحمد عيسى الأحمد | القاهرة | دار العلوم | ا. د. كمال محمد بشر<br>ا. د. محمود فهمى حجازى<br>ا. د. محمد بحر عبد الحميد | ١٩٨٠/٣/٥ | جيد جدا |
| ـ الشعر والغناء عند أهل السنة حتى القرن السادس الهجرى. | محمد على سلامة | القاهرة | الآداب | ا. د. حسين نصار<br>ا. د. عز الدين اسماعيل<br>ا. د. جابر عصفور | ١٩٨٠/٧/١٦ | جيد جدا |
| ـ الشعر السياسى فى مصر فى القرن الرابع الهجرى | عبد العال محمد عبد العال | الاسكندرية | الآداب | ا. د. أحمد محمد الحوفى<br>ا. د. محمد زغلول سلام<br>ا. د. محمد مصطفى هداره | ١٩٨٠/٢/٢ | جيد جدا |

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| شعر محمد مهدى البصير. دراسة نقدية | محمود عبد الرازق أحمد | القاهرة | دار العلوم | ا. د. عبد الحكيم حسان عمر<br>ا. د. طه وادى<br>ا. د. على عشرى على زايد | ١٩٨٠/٥/١٥ | جيد |
| شعراء اليهود فى العصر الجاهلى وصدر الاسلام. جمع ودراسة | محمد سلمان السعدى عبد القادر | عين شمس | الآداب | ا. د. أحمد كمال زكى<br>ا. د. ابراهيم عبد الرحمن<br>ا. د. يوسف نوفل | ١٩٨٠/٧/٢٦ | ممتاز |
| صيغ الأمر والنهى فى القرآن الكريم | تقى محمد على مناف الطويل | القاهرة | الآداب | ا. د. حسين نصار<br>ا. د. حسن عون<br>ا. د. محمود فهمى حجازى | ١٩٨٠/٦/١٧ | ممتاز |
| الطبرسى وآراؤه النحوية من خلال كتاب مجمع البيان | مرتضى محمد تقى الأيروانى | القاهرة | دار العلوم | ا. د. كمال محمد بشر<br>ا. د. محمود فهمى حجازى<br>ا. د. محمد بحر عبد المجيد | ١٩٨٠/٣/٥ | جيد جدا |
| عناصر الإبداع الفنى فى شعر عنترة | ناهد أحمد السيد الشعراوى | الاسكندرية | الآداب | ا. د. محمد زكى العشماوى<br>ا. د. محمد زغلول سلام<br>ا. د. السيد حنفى حسنين | ١٩٨٠/٣/١ | ممتاز |
| الفن القصصى عند غسان كنفانى | تيسير سليم محمد عبد الحى | عين شمس | الآداب | ا. د. عز الدين اسماعيل<br>ا. د. أحمد كمال زكى<br>ا. د. محمد مصطفى هدارة | ١٩٨٠/٧/١٢ | ممتاز |
| المأثورات الشعبية وأثرها فى البناء الفنى للرواية الفلسطينية | عبد الرحمن الشيخ محمد خلوصى بسيسو | القاهرة | الآداب | ا. د. جابر عصفور<br>ا. د. أحمد على موسى<br>ا. د. محمد صلاح الدين فضل | ١٩٨٠/٥/١٧ | ممتاز |
| مذهب عمر بن أبى ربيعة فى الغزل وتطوره الفنى | تيسير أحمد مصطفى عودة | الاسكندرية | الآداب | ا. د. محمد زكى العشماوى<br>ا. د. حسين نصار<br>ا. د. محمد مصطفى هداره | ١٩٨٠/٢/٢٨ | ممتاز |
| مسرح يعقوب صنوع | نجوى ابراهيم فؤاد عانوس | عين شمس | الآداب | ا. د. عز الدين اسماعيل<br>ا. د. فوزى فهمى<br>ا. د. محمد صلاح الدين فضل | ١٩٨٠/٧/٩ | ممتاز |
| المفضليات وثيقة لغوية وأدبية | على أحمد علام | الاسكندرية | الآداب | ا. د. محمد زغلول سلام<br>ا. د. السيد أحمد خليل<br>ا. د. نعمان القاضى | ١٩٨٠/٣/٢٩ | ممتاز |
| المقصور والممدود فى اللغة العربية | رياض حسن الخوام | الاسكندرية | الآداب | ا. د. عبد المجيد عابدين<br>ا. د. عبده على الراجحى<br>ا. د. محمود فهمى حجازى | ١٩٨٠/٥/١٨ | ممتاز |
| نظرية الأدب من خلال كتاب يتيمه الدهر للثعالبى | أحمد يسرى على حسن | عين شمس | البنات | ا. د. محمد زغلول سلام<br>ا. د. أحمد كمال زكى<br>ا. د. أحمد عبد المقصود هيكل | ١٩٨٠/٣/١٣ | جيد جدا |
| نقد طه حسين للمتنبى | شحادة مطر شحادة موسى | الأسكندرية | الآداب | ا. د. محمد زكى العشماوى<br>ا. د. عز الدين اسماعيل<br>ا. د. نفوسه زكريا | ١٩٨٠/٢/٢٥ | ممتاز |

## قسم اللغة الانجليزية

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| آراء كولريدج النقدية وتطبيقها على أهم قصائده | زياد الشكعة | عين شمس | الآداب | ا. د. إخلاص عزمى<br>ا. د. عادل سلامة<br>ا. د. مارى كامل داود | ١٩٨٠/٧/٢ | جيد جدا |
| أصول النقد الأدبى عند فرنشيسكودى سنتيس | سمير مرقص موسى | عين شمس | الألسن | ا. د. محب سعد<br>ا. د. يوسف مجدى وهبه<br>ا. د. نادية أحمد مسلم | ١٩٨٠/٢/٢٠ | ممتاز |
| جيمس تومسون شاعر الطبيعة | نوال محمد مرسى | عين شمس | الآداب | ا. د. أخلاص عزمى<br>ا. د. عبد الوهاب المسيرى<br>ا. د. مارى كامل داود | ١٩٨٠/٦/٢٩ | جيد جدا |

| العنوان | الاسم | الجامعة | الكلية | المشرفون | التاريخ | التقدير |
|---|---|---|---|---|---|---|
| - مفهوم الفطنة فى الشعر الميتافيزيقى | فاطمه عبد الحميد محمد | عين شمس | الآداب | ا . د . عبد الله عبد الحافظ<br>ا . د . مارى ماى مسعود<br>ا . د . ابراهيم محمد مغربى | ١٩٨٠/٧/١ | ممتاز |
| من قصص دينوبواراتزانى . ترجمة ودراسة لغوية | حسن رفعت على حسن | عين شمس | الألسن | ا . د . ايفاكاترين جمبوش<br>ا . د . محب سعد<br>ا . د . يوسف مجدى وهبه | ١٩٨٠/٢/٤ | ممتاز |
| - نظريات بروكس النقدية عن الشعر الحديث بالاشارة إلى ما كتبه وليم بتلريتس | نجلاء محمد صلاح الدين الهيهاوى | عين شمس | الآداب | ا . د . محمود شكرى مصطفى<br>ا . د . مارى كامل داود<br>ا . د . عبد الرحمن محسن أبو سعده | ١٩٨٠/٩/٦ | ممتاز |
| - الشخصيات الصورية أو الكاريكاتورية فى مسرح جان أنوى | مها سعيد محمد السعيد | عين شمس | الآداب | ا . د . كوثر عبد السلام<br>ا . د . هيام أبو الحسين<br>ا . د . زينب منيب | ١٩٨٠/١/٢٨ | ممتاز |
| - غربة البطل فى الرواية العربية المعاصرة " دراسة لتأثير التيارات الفكرية الأدبية الفرنسية | سهير عبد المنعم توفيق | القاهرة | الآداب | ا . د . سامية أسعد<br>ا . د . كوثر عبد السلام<br>ا . د . هناء فهمى | ١٩٨٠/٢/٦ | جيد |
| - منهج بول فاليرى فى النقد | سامية عبد العال محمد رشوان | القاهرة | الآداب | ا . د . جى بوريللى<br>ا . د . فاطمه سوكه | ١٩٨٠/٣/٢٧ | جيد جدا |
| - نظرية الابداع الأدبى فى القصص القصيرة لفيليه دوليل ادام | رنده محمد السعيد اسماعيل صبرى | القاهرة | الآداب | ا . د . جى بوريللى<br>ا . د . سامية أسعد<br>ا . د . حبيب عازار | ١٩٨٠/٥/١١ | ممتاز |
| - النقاء الفكرى عند شارل دى بوجى | سلوى موريس نعوم | القاهرة | الآداب | ا . د . حبيب يوسف عازار<br>ا . د . ايلين ابراهيم جرجس<br>ا . د . جى بوريللى | ١٩٨٠/٥/٢١ | ممتاز |

## قسم اللغة الألمانية

| العنوان | الاسم | الجامعة | الكلية | المشرفون | التاريخ | التقدير |
|---|---|---|---|---|---|---|
| - الأمثال الألمانية والمصرية ـ دراسة مقارنة بين الهيكل والخلفية الحضارية | هلدا ألبرت وليم فنى | القاهرة | الآداب | ا . د . كارل ايلنبرج<br>ا . د . جونتى هانزا<br>ا . د . محمد أبو حطب خالد | ١٩٨٠/٥/٥ | ممتاز |
| - أورى ـ تسوى جرينبرج شاعرا | محمد محمد مصطفى الخطيب | القاهرة | الآداب | ا . د . زاكيه محمد رشدى<br>ا . د . محمد عبد المجيد<br>ا . د . محمد محمد القصاص | ١٩٨٠/٣/٦ | ممتاز |
| - ترجمة الاصطلاحات من اللغة الألمانية إلى العربية | ميرفت محمود صدق | القاهرة | الآداب | ا . د . كارل ايلنبرج<br>ا . د . محمود أبو حطب خالد<br>ا . د . هربرت كيرجل | ١٩٨٠/٥/١٦ | ممتاز |
| - التعبير المأثور فى كل من الألمانية والعربية | منى رشاد نويش | القاهرة | الآداب | ا . د . كارل ايلنبرج<br>ا . د . محمود فهمى حجازى<br>ا . د . هربرت كيرجل | ١٩٨٠/٥/١٢ | ممتاز |

# رسائل الدكتوراه

## قسم اللغة العربية

| العنوان | الاسم | الجامعة | الكلية | المشرفون | التاريخ | التقدير |
|---|---|---|---|---|---|---|
| - ابن القطاع وأثره فى الدراسات الصرفية [مع تحقيق كتابه «أبنية الأسماء والأفعال والمصادر»] | أحمد محمد عبد الدايم عبد الله | القاهرة | دار العلوم | ا . د . عبد الرحمن محمد السيد<br>ا . د . عبد الله عبد الفتاح درويش<br>ا . د . رمضان حسن عبد التواب | ١٩٨٠/٥/٢٥ | الشرف الثانية |

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| – أبو حيان التوحيدى اتجاهاته الأدبية والفنية | عبد الواحد حسن عبد الواحد | اسكندرية | الآداب | ا. د. محمدطه الحاجرى<br>ا. د. شوقى ضيف | ١٩٨٠/١/١ | الشرف الأولى |
| – الاتجاه الواقعى فى الرواية العربية الحديثة | حلمى محمد بدير أبو الحاج | القاهرة | الآداب | ا. د. محمدزكى العشماوى،<br>ا. د. عبد المحسن طه بدر<br>ا. د. سهير القلماوى | ١٩٨٠/٢/١٩ | الشرف الثانية |
| – أثر الدخيل على العربية الفصحى فى عصر الاحتجاج | مسعود سعيد بوبو | الأسكندرية | الآداب | ا. د. محمد صلاح فضل<br>ا. د. حسن عوف<br>ا. د. عبد المجيد عابدين | ١٩٨٠/٤/٢٩ | الشرف الثانية |
| – الجملة الخبرية فى مجموعات الشعر العربى القديم. المفضليات والأصمعيات | مجهد جيجان عبد الدليمى | القاهرة | الآداب | ا. د. رمضان عبد التواب<br>ا. د. محمود على مكى<br>ا. د. محمود فهمى حجازى | ١٩٨٠/٢/٢٨ | الشرف الثانية |
| – جهود مجامع اللغة العربية فى القضايا اللغوية فى العصر الحديث | وفاء محمد كامل فايد | القاهرة | الآداب | ا. د. عبده الراجحى<br>ا. د. حسين نصار<br>ا. د. محمود فهمى حجازى | ١٩٨٠/٣/٢٥ | الشرف الأولى |
| – حماسة الظرفاء من أشعار المحدثين والقدماء لأبى محمد عبد الله بن محمد العبد لكانى الزوزنى | محمد بهى الدين محمود سالم | القاهرة | الآداب | ا. د. رمضان عبد التواب<br>ا. د. يوسف خليفة<br>ا. د. محمود على مكى | ١٩٨٠/٥/٥ | الشرف الأولى |
| – الحنين إلى الديار فى الشعر العربى إلى نهاية العصر الأموى | عبد المنعم حافظ أحمد الرجى | القاهرة | الآداب | ا. د. محمد كامل جمعه<br>ا. د. النعمان القاضى<br>ا. د. يوسف خليفة | ١٩٨٠/١/٢٤ | الشرف الثانية |
| – دراسة شعر شمس الدين النواجى [مع تحقيق ديوانه] | حسن محمد عبد الهادى عيسى | القاهرة | دار العلوم | ا. د. محمد عبد الرحمن<br>ا. د. الطاهر أحمد مكى<br>ا. د. أحمد محمد الحوفى | ١٩٨٠/٤/٢٧ | الشرف |
| – دور اللغويين فى نشأة النقد العربى وتطوره حتى نهاية القرن الرابع الهجرى | رفيق حسن ابراهيم الحليمى | عين شمس | الآداب | ا. د. محمد زغلول سلام<br>ا. د. عبد القادر القط<br>ا. د. محمد زكى العشماوى<br>ا. د. أحمد كمال زكى | ١٩٨٠/١٠/١١ | الشرف الأولى |
| – شخصية المثقف فى الرواية العربية فى مصر بعد الحرب العالمية الثانية | نبيل يوسف صالح حداد | عين شمس | الآداب | ا. د. عز الدين اسماعيل<br>ا. د. أحمدكمال زكى<br>ا. د. جابر عصفور | ١٩٨٠/٧/١ | الشرف الثانيه |
| – شعر ابن الرومى – دراسة فنية | عز الدين حمدى الجردلى | عين شمس | الآداب | ا. د. أحمد كمال زكى<br>ا. د. شوقى ضيف<br>ا. د. ابراهيم عبد الرحمن | ١٩٨٠/٦/٢١ | الشرف الأولى |
| – شعر البحترى – دراسة فنية | خليفة عبد الله الوقيان | عين شمس | الآداب | ا. د. عبد القادر القط<br>ا. د. شوقى ضيف<br>ا. د. ابراهيم عبد الرحمن | ١٩٨٠/٦/١٩ | الشرف الأولى |
| – الشعر السعودى المعاصر فى ضوء النقد الحديث [فى الفترة من ١٩٠٠ إلى ١٩٧٤] | محمد مصطفى حسن سلام | القاهرة | دار العلوم | ا. د. عبد الحكيم حسان عمر<br>ا. د. أحمد كمال زكى<br>ا. محمد شفيع الدين السيد | ١٩٨٠/٦/٢ | الشرف الثانية |
| – الشعر العربى المعاصر بين الفن والالتزام | سلوى محمد الخير | عين شمس | الآداب | ا. د. عز الدين اسماعيل<br>ا. د. أحمد كمال زكى<br>ا. د. جابر عصفور | ١٩٨٠/٣/٢٦ | الشرف الأولى |
| – شواهد الشعر عند سيبويه | خالد عبد الكريم جمعه | القاهرة | الآداب | ا. د. حسين نصار<br>ا. د. محمود فهمى حجازى | ١٩٨٠/٣/٢ | الشرف الأولى |
| – القراءات الشاذة فى ضوء القرآن | محمد عبد المجيد الطويل | القاهرة | دار العلوم | ا. د. عبد العزيز مطر<br>ا. د. عبد الفتاح درويش<br>ا. د. تمام حسان عمر | ١٩٨٠/٦/٢ | الشرف الأولى |
| – المعلقات العشر توثيق ودراسة | على حسين الغنوم | القاهرة | الآداب | ا. د. حسن عون<br>ا. د. يوسف خليفة<br>ا. د. سيد حنفى حسين | ١٩٨٠/٣/٣١ | الشرف الأولى |
| – النبوة بين الفلسفة والتصوف | عبد الفتاح أحمد الفاوى | القاهرة | دار العلوم | ا. د. أحمد كمال زكى<br>ا. د. محمد كمال جعفر<br>ا. د. محمود حمدى | ١٩٨٠/٣/١١ | الشرف الأولى |

| الموضوع | الباحث | الجامعة | الكلية | لجنة المناقشة | التاريخ | التقدير |
|---|---|---|---|---|---|---|
| – النزعة النفسية فى منهج العقاد | عطاء الله أحمد كفاف | عين شمس | الآداب | ا. د. فوقية حسن محمد<br>ا.د. عز الدين اسماعيل<br>ا. د. محمد زكى العشماوى | ١٩٨٠/٥/٢٢ | الشرف الأولى |

## قسم اللغة الانجليزية

| الموضوع | الباحث | الجامعة | الكلية | لجنة المناقشة | التاريخ | التقدير |
|---|---|---|---|---|---|---|
| – أوسكار وايلد والفلسفة الداندية | عايده حسين عبد المنعم راغب | عين شمس | الآداب | ا. د. أحمد كمال زكى<br>ا. د. أخلاص عزمى<br>ا. د. عبد الله عبد الحافظ | ١٩٨٠/٢/٩ | الشرف الثانية |
| – الخرافة عند مارسيل شنيدر | نجوان ممدوح حافظ | عين شمس | الآداب | ا. د. سعد محمود جمال الدين<br>ا. د. فاطمة سوكة<br>ا. د. جى بورللى | ١٩٨٠/٥/٣٠ | الشرف الأولى |
| – السعى وراء المعرفة المحرمة فى أدب عصر النهضة والقرن السابع عشر | محمد طلعت عبد الحميد حفنى | عين شمس | الآداب | ا. د. سامية أسعد<br>ا. د. إخلاص محمد عزمى<br>ا. د. عبد الله عبد الحافظ<br>ا. د. عادل محمد سلامة | ١٩٨٠/٦/٣ | الشرف الثانية |
| – الشعر الدينى عند هنرى فون | بهجت رياض صليب | عين شمس | الآداب | ا. د. محمد عبد العزيز حمودة<br>ا. د. مارى ماى مسعود<br>ا. د. محمد عبد المتعال قوال | ١٩٨٠/٥/٢٤ | الشرف الثانية |
| – العزلة فى الأعمال القصصية لجوليان جرين | نادية مصطفى مكارم | عين شمس | الآداب | ا. د. مارى كامل داود<br>ا. د. كوثر عبد السلام البحيرى<br>ا. د. زينب محمد منيب | ١٩٨٠/١/٣ | الشرف الأولى |
| – فكرة مجتمع الغرباء فى أعمال جون واين والصلة بينهما والتيارات الحديثة فى الرواية المعاصرة | فوزية الصدر | عين شمس | الآداب | ا. د. حبيب يوسف عاذار<br>ا. د. إخلاص عزمى<br>ا. د. فاطمه موسى | ١٩٨٠/٧/٥ | الشرف الثانية |
| – نظريات برتولد برشت فى الاغتراب وتأثيرها فى كتاب المسرح البريطانيين المحدثين | منى سعد زغلول | عين شمس | الآداب | ا. د. مارى فريد مسعود<br>ا. د. أخلاص عزمى<br>ا. د. عبد الله عبد الحافظ | ١٩٨٠/٢/٧ | الشرف الأولى |

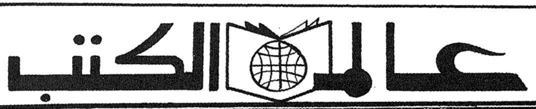
## قسم اللغة الفرنسية

| الموضوع | الباحث | الجامعة | الكلية | لجنة المناقشة | التاريخ | التقدير |
|---|---|---|---|---|---|---|
| – موررياك والمسرح | نيرفانا محمد مختار | عين شمس | الآداب | ا. د. فاطمه موسى<br>ا. د. مارى كامل داود<br>ا. د. زينب محمد منيب<br>ا. د. جى بوريللى<br>ا. د. حبيب يوسف عازار | ١٩٨٠/٤/٢١ | الشرف الأولى |

## قسم الدراسات الأوروبية القديمة

| الموضوع | الباحث | الجامعة | الكلية | لجنة المناقشة | التاريخ | التقدير |
|---|---|---|---|---|---|---|
| تراجيد أفيجينيا فى أوليس للشاعر يوريبيدس | حلمى عبد الواحد خفره | القاهرة | الآداب | ا. د. عبد المعطى أحمد شعراوى<br>ا. د. مصطفى عبد الحميد العبادى<br>ا. د. محمد حمدى ابراهيم | ١٩٨٠/١/٢٤ | الشرف الثانية |





# ببليوجرافيا الكتب

## قائمة بأهم الكتب التى صدرت فى مصر

## من اكتوبر إلى ديسمبر ١٩٨٠

**١ ـ الدراسات الأدبية :**

● **ابن الرومى**
محمد عبد الغنى حسن . (طبعة ثانية) القاهرة . دار المعارف

● **أدب القاضى للحصاف**
أبو بكر أحمد بن على الرازى . القاهرة ـ دار الثقافة للطباعة

● **أربع زوجات**
أسما حلم . القاهرة ـ دار الثقافة الجديدة

● **أساليب بلاغية (الفصاحة ـ البلاغة)**
أحمد مطلوب . القاهرة ـ دار غريب للطباعة

● **الاشتراكية والحب عند برناردشو**
نبيل راغب . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب

● **بهجة المجالس المشتملة على فنون كثيرة**
خلفانه بن جميل السيابى . القاهرة ـ سجل العرب

● **تاريخ الفكر المصرى الحديث من عصر اسماعيل الى ثورة ١٩١٩**
د . لويس عوض . القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب .

● **التيار الذاتى فى شعر عبد الرحمن شكرى**
محمد السعدى فرهود
القاهرة . دار الطباعة المحمدية) .

● **التيجانى يوسف بشير . لوحة واطار**
أحمد محمد البدوى . القاهرة . المطبعة الفنية .

● **الحديث ذو شجن .**
د . زكى مبارك . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب

● **خصائص الأدب العربى**
انور الجندى ـ القاهرة ـ دار الاعتصام

● **دراسات فى الأدب العربى (العصر العباسى)**
زغلول سلام . الاسكندرية . منشأة المعارف

● **دراسات فى النقد والبلاغة**
د . عبد الحميد القط . القاهرة ـ سجل العرب

● **دراسات نقدية**
عادل مختار . القاهرة . مكتبة نهضة الشرق

● **دراسة فى مصادر الأدب**
الطاهر أحمد مكى القاهرة . دار المعارف

● **الرؤية الابداعية فى شعر الهمشرى**
د. عبد العزيز شرف القاهرة ـ دار المعارف

● **سرقة أدبية**
عامر العقاد . القاهرة . دار الجيل للطباعة

● **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**
عبد السلام محمد هارون . القاهرة . دار المعارف

● **الشعر الحديث فى الحجاز**
عبد الرحمن ابو بكر . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب

● **شكسبير فى مصر**
د . رمسيس عوض . المركز العربى للبحث والنشر .

● **صورة المرأة فى الرواية المعاصرة**
طه وادى . (طبعة ثانية) القاهرة . دار المعارف

● **العلامة محمد اقبال . حياته وآثاره**
أحمد معوض . القاهرة . الهيئة المصرية العامة الكتاب

● **عن اللغة والأدب والنقد . «رؤية تاريخية»**
محمد أحمد العزب . القاهرة . سجل العرب .

● **الغزل**
اعداد لجنة أدباء الأقطار العربية . القاهرة . دار المعارف .

● **الفكر الأدبى المعاصر**
جورج واطسن . الهيئة المصرية العامة للكتاب .

● **فن الكوميديا**
محمد عنانى . القاهرة . المطبعة الفنية الحديثة

● **فن المسرح عند يوسف ادريس**
د . نبيل راغب . القاهرة . مكتبة غريب

● **فى بحور الشعر**
أحمد مستجير . القاهرة . مكتبة غريب .

● **فى تاريخ الأدب الجاهلى**
على الجندى . القاهرة . مكتبة الشباب

● **قضايا النقد الأدبى والبلاغة**
عبد الواحد حسن الشيخ . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب

● **المسرح الكوميدى فى مصر من نجيب الريحانى الى اليوم**
محمد فكرى . القاهرة . دار الهلال

● **المصادر الأدبية واللغوية فى التراث العربى**
عز الدين اسماعيل . القاهرة . دار المعارف

● **من بلاغة النظم العربى**
عبد العزيز عبد المعطى عرفه . القاهرة . دار الطباعة المحمدية

● **من قضايا النقد والبلاغة**
د . توفيق الفيل . القاهرة . مكتبة الشباب .

● **منهج العقاد فى التراجم الأدبية**
د. جابر قميحه . الاسماعيلية . هيئة قناة السويس بالاسماعيلية

● **موقف النقد الأدبى من حماد الراوية**
عبد الحكيم مصطفى ابراهيم . القاهرة . مطبعة السعادة

● **نظرية الشعر فى النقد العربى القديم**
عبد الفتاح عثمان . القاهرة . مكتبة الشباب

● **النقد الأدبى الحديث ورواده فى مصر .**
زغلول سلام . الاسكندرية . منشأة المعارف

● **النقد والبلاغة**
د . عبد القادر القط . القاهرة . دار المعارف .

● نهاية الأرب فى معرفة أنساب العرب
أبو العباس أحمد القلقشندى . القاهرة . مطبعة نهضة مصر
● الوحشيات والأوابد
الشعراء فى الجاهلية
محمد بن ابراهيم بن عبد الله الحقيل . ط. القاهرة سجل العرب .

## ٢ ـ الشعر :

● بوح العاشق
مفرح كريم . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب
● الحب فى زماننا
وفاء وجدى . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب
● حديقة الشتاء
محمد أبوسنة . (طبعه ثانية) القاهرة . العربى للنشر والتوزيع
● ديوان أبى مسلم البهلانى
ناصر بن سالم بن عديم الرواحى . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب
● ديوان النيل
قصائد مختارة من الشعر المصرى السودانى . اعداد لجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية (مصر)
والمجلس القومى لرعاية الآداب والفنون (السودان) القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب
● ديوان «صدى الأيام»
محمد رجب البيومى . القاهرة . مطبعة الرضا .
● رماد العيون
بدر توفيق . القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب .
● زاد المسافر
حسن كامل الصيرفى . القاهرة . دار المعارف
● ست الحزن والجمال أشعار بالعامية المصرية
ماجد يوسف . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب
شهر زاد
حسن كامل الصيرفى . القاهرة . دار المعارف
● صابرة . أشعار بالعامية المصرية
خميس عطية . القاهرة . مؤسسة الأهرام التجارية .
● الصراخ فى الآبار القديمة .
محمد أبو سنة (طبعة ثانية) . القاهرة . العربى للنشر والتوزيع .
● قتلوك ياقلبى
حياة أبو النصر . القاهرة . مطبعة الشريفين .
● لابد
محمود حسن اسماعيل (طبعة ثانية) . القاهرة . دار المعارف .
● مصر الحرب والسلام ، شعر .
خليل فواز . القاهرة . دار الفكر العربى .

● من الوجدان
مبارك المغربى . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب .
● همسات الروح .
● ديوان بالعامية المصرية . محمد عبد الرازق أحمد . القاهرة . دار عمر للطباعة

## ٣ ـ القصة :

● آخر الدنيا
يوسف ادريس (طبعة جديدة) . القاهرة . مكتبة مصر .
● أفراح القبة .
نجيب محفوظ . القاهرة . مكتبة مصر
● الباطنية
اسماعيل ولى الدين . (طبعة جديدة) القاهرة . مكتبة غريب .
● بائع النعناع وقصص أخرى
عبد الله نجيب محمد . القاهرة . مكتبة الأنجلو المصرية .
● البيضاء (رواية)
يوسف ادريس (طبعة جديدة) . القاهرة . روز اليوسف .
● حادثة شرف . مجموعة قصص
يوسف ادريس (طبعة جديدة) . القاهرة . مكتبة مصر
● حكايات لا معنى لها
يوسف القعيد . القاهرة . كتابات مصرية
● الراقصة والسياسى وقصص أخرى
احسان عبد القدوس . القاهرة . مكتبة مصر .
● رحلة صيد قصيرة وقصص أخرى
فتحى الابيارى . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب .
● طوق الحمامة
د . الطاهر أحمد مكى (طبعة جديدة) . القاهرة . دار المعارف
● عطفة خوخة
محمد جلال . القاهرة . مؤسسة أخبار اليوم .
● عمار يا مصر
طه وادى . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب .
● فى الكأس بقية
فتحى أبو الفضل . القاهرة . مطابع الاهرام التجارية
● لا تطفئ الشمس .
احسان عبد القدوس . القاهرة . مكتبة مصر .
● لعبة القرية
محمد جلال . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب .
● لغة القلب .
أحمد هاشم الشريف . القاهرة . روز اليوسف .
● نساء فى المحاكم
د . نعيم عطية . القاهرة . دار المعارف

نصف الحقيقة . (رواية)
عبد الوهاب داود . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب .
نيويورك ٨٠ (رواية)
يوسف ادريس . القاهرة ، مكتبة مصر .

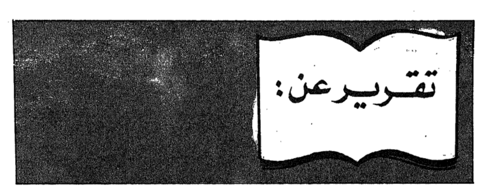
## ٤ المسرح

ثورة فى الأرحام . ولادة مسرحية متعسرة
رأفت الدويرى . القاهرة . المؤلف .
زهور فى باطن الحبل .
ماهر أحمد زكى الشباوى . القاهرة دار العمدة للطباعة .
السجين والسجان ، ومسرحيات أخرى
محمد عنانى . القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب

## كتب وردت إلى المجلة :

قصص غريبة وأساطير عجيبة
الدكتور داهش . بيروت .
دار النسر المحلّق .






# المؤتمر الدولى السابع عشر للكتاب

## نصار عبد الله

**انعقد فى مدينة بلجراد فى الفترة من ١٧ إلى ٢٣ اكتوبر ١٩٨٠ المؤتمر الدولى السابع عشر للكتاب الذى يعرف بمؤتمر أكتوبر ، إذ تتخلل فترة انعقاده ذكرى تحرير بلجراد من الاحتلال النازى (٢٠ أكتوبر ١٩٤٤) .**

وقد حضر المؤتمر قرابة ستين كاتبا وشاعرا يمثلون نحو ثلاثين دولة من مختلف دول العالم وهم ميلو دور (استراليا) ـ هرمان دى كونيك (بلجيكا) ـ برنارد برجونزى وجون ترب وبرنارد جونسون (بريطانيا) ـ كوستاس فاليتاس (اليونان) الزوجان الشاعران : ماريا جياكوبى وأوفى هردر (الدانيمرك) ـ كريشنا سوبتى (الهند) دانيلو دولى و ج . أ . برنز . (إيطاليا) ـ ثور ولياسون (آيسلنده) والذى كان مشاركا فى نفس الوقت فى مؤتمر اليونسكو الذى انعقد فى بلجراد فى الفترة ذاتها ـ كاسيو تاناكا (اليابان) ـ حسنى فريد (الأردن) ـ إكسى كسبا نجلنج (كينيا) ـ ما نويل فيلاّبيللا ورول لويس كاستيللو (كوبا) ـ آنيزى كولتر . (لوكسمبرج) ـ بيللاكزاكو وبيللاّ توت وبيركيشى آندراس وسلطان كزوكا (المجر) ـ روى مونيز بارتو (موزمبيق) ـ جون إربنبك . وآناليزى لويفلر وولتر ريس وبول فاينز (جمهورية ألمانيا الديمقراطية) ـ جان دودو (ساحل العاج) ـ عز الدين المناصرة (منظمه التحرير الفلسطينية) ـ م . أ . س . جيرى (البرتغال) دانوتا شبريلش وتاديوز دريونوفسكى وجانوز جلوفاسكى (بولنده) ـ ميرو رادو جاكوبان ـ ولاجوس لاتى وهارا لامبى دندو (رومانيا) ألن جنسبرج ـ بيتر أولوفسكى ـ ستيفن تايلور ـ ميلن نمالتون (الولايات المتحدة الأمريكية) ـ روجر دور سنفيل (السنغال) ـ أورلندو مندس وجوا مارشادو دى جراشا (موزمبيق) ـ بوريس برزوف وفلاديمير أوجنجيف و . أ . محمّدا نوف وديرا إزاجان (الاتحاد السوفيتى) ـ جين جان دسكان وباسكال دلبيش وجان مارك بوردبير وميشيل ديجى (فرنسا) ـ أرتو كيتيهونكا (فنلنده) ـ مارتن مورى (هولنده) ـ تورجى لندجرن (السويد) ـ نصار عبد الله (جمهورية مصر العربية) ـ بالإضافة إلى كتاب وشعراء الدولة المضيفة وفى صباح الجمعة ١٧ أكتوبر استهلّ المؤتمر أعماله بالجلسة الافتتاحية التى استمع فيها الحاضرون إلى كلمات قصيرة من ممثلى الوفود ثم انقسم المؤتمر بعد ذلك إلى خمس مجموعات عمل تبعا للغات الخمس الرسمية فى المؤتمر وهى ـ الانجليزية ـ الفرنسية ـ الروسية ـ الألمانية ـ الصربوقراطية ـ حيث عقدت كل مجموعة من هذه المجموعات جلستين أولاهما مساء الجمعة ١٠/١٧ والأخرى صباح السبت ١٠/١٨ وذلك لمناقشة الموضوع الأساسى الذى دارت حوله أعمال المؤتمر وهو **«الأدب قوته وضعفه»** ثم اختتم المؤتمر أعماله فى مساء الأحد ١٠/١٩ بالاستماع إلى تقارير مقررى المجموعات حول ما أسفرت عنه مناقشات المجموعات خلال الجلستين المذكورتين وقد كانت هذه التقارير متقاربة المضمون إلى حد كبير إذ أن سائر المجموعات قد خلصت من مناقشاتها وفى نفس الوقت إلى أن أهم الأخطار التى تتهدد الأدب فى الوقت الحاضر تتمثل فى خطرين أساسيين : أولها الضغوط السياسية التى يتعرض لها الأديب فى كثير من بلدان العالم والتى تشل من حركته أحيانا ، أو تحاول أن تفرض عليه وجهات نظر معينة أحيانا أخرى . وثانيهما النمو المتزايد فى أجهزة الإعلام ووسائل الاتصال الجماهيرى وعلى وجه الخصوص

الإذاعة والتليفزيون ، وهى أجهزة تمثل منافسا قويا للكاتب الأديب كما أنها وحينما تتيح الفرصة لتقديم العمل الأدبى من خلالها فإن هذا يكون على حساب قيمة العمل الأدبى ذاته فى معظم الحالات . وبعد اختتام جلسات المؤتمر الرسمية بدأ برنامج الزيارات لأعضاء الوفود للتعرف على مختلف جوانب الحياة الثقافية والفنية فى يوغوسلافيا والذى استمر حتى يوم ١٠/٢٣ .

وعلى الرغم من الخطبة الواضحة التى سادت كلمات ممثلى الوفود أو مناقشات مجموعات العمل فإن الأمر لم يخل من بعض التناولات الطريفة المتميزة ، لعل أطرفها جميعا ما ورد فى كلمة الشاعر الأمريكى ألن جينسبرج التى ألقاها فى جلسة الافتتاح ثم عاد إلى ترديد بعض أفكارها خلال جلسة مجموعة العمل للمتحدثين باللغة الإنجليزية ، وهى أفكار مستمدة فيما يبدو من مصادر بوذية . وفيما يلى ترجمة حديث ألن جينسبرج :

**تكمن قوة الشعر فى التنفّس ، وليس من قبيل المصادفة أن يكون اللفظ الدال على التنفس فى اللغة اللاتينية Spiritus مصدرا للفظ الدال على الإلهام فى اللغة الإنجليزية Inspiration بل وأن يكون هذا اللفظ الأخير دالاً على الإلهام والشهيق فى نفس الوقت . إننا نتنفس ، وبين تعاقب أنفاسنا ، وطىّ هذا التعاقب تكمن أفكارنا الخفيّة ، بل أفكارنا الطبيعية . فإذا انتقلنا إلى الضعف فما أشبه الضعف كذلك بالتنفّس .. إننا حين نتنفّس يندفع الهواء الخارجى إلى الرئتين وبذلك يصبح الجسد البشرى ميدانا مستباحا للغزو من الخارج .. وكذلك يستباح جسد الشاعر للغزو من قبل الشرطة ، ومن قبل التعذيب والتخويف ، ومن قبل أجهزة الإعلام وسائر المؤثرات الحسية الخارجية وهكذا يغدو الشاعر عديم الحول والطول وإزاء هذه المؤثرات التى تعمل على إعادة تشكيل جسده .**

**إن الشاعر عديم الحول إزاء المرض وإزاء الحروب التى يشهدها العالم .. عديم الحول إزاء الموت ، وإزاء تدمير طموحاته أو إيقاف نموها .. إنه عديم الحول يبحث لنفسه وللإنسانية ، عبثا ، عن أرض صلبة يقف عليها .**

**ورغم هذا العجز وانعدام الحول فإن فى ضعف الشاعر يكمن النبوغ والتوقّد ، إن هذا الضعف هو النبوغ والتوقد لأن الشاعر جهاز استقبال على قدر كبير من الحساسية لا لتقاط الرسائل التى ترد إليه من العالم الخارجى بما فيها رسائل الألم .. إنه يستمع دائما إلى شئ ما خارج ذاته ومختلف عنها .. وهذا هو الفرق بين سلطان الشاعر وسلطان الدولة .. هذا هو الفرق بين سلطان الشاعر وسلطان المجتمع .. وهذا هو أيضا ما يميز الشاعر عن الشوفينيه المتحجّرة للجنس البشرى ذاته ، تلك التى ترتب عليها إفناء آلاف الأجناس من الكائنات الحية الأخرى . إن الشاعر ليدرك أننا نواجه خطر إفناء جنسنا البشرى كذلك . لهذا ففى ضعف الشاعر تكمن قوته .. تلك التى عبّر عنها من خلال أصوات الذبذبات التى ما فتئ يرسلها عبر زفراته ومن قبيلها : هو .. و .. و .. ن [ لفظها جنسبيرج فيما يشبه الصرخة المتصلة ] أو : آآآآه .**

**إن ضعف الشاعر هو قوته التى يرسلها عبر نبضات أنفاسه فما أشبهه بجهاز إرسال إذاعى أو تليفزيونى كل ما يحتاج إليه من الآلات هو جسده الخاص .. وهكذا استطاعت الشاعرة سافو أن ترسل إيقاعاتها المتناغمة الباقية منذ ستة وعشرين قرنا .**

**سافو : تا .. تا .. تا .. تا .. تتا .. تا .. تا .. تا .. تتا .. تتا .. تاتا .. تا .. تا .. تتا . تا .. تا .. تا ..**

**أرسلت سافو هذه الإيقاعات منذ ستة وعشرين قرنا إنها لإيقاعات عاشت أكثر من الحضارة التى عاصرتها سافو نفسها . ونفس الأمر بالنسبة لرامبو .. جان رامبو .. ووليام بليك .. ووالت ويتمان .. فقد كان لهم جميعا تلك الأصوات التى تعمر طويلا .. عمرا أطول من عمر الشرطة فى دولتهم وأطول من عمر دولتهم ذاتها ... وعمر ثقافتهم بل أطول كذلك من عمر ذواتهم .**

**وهكذا بعض شعراء زماننا من أمثال بوب ديلان أو شعراء البيتلز الذين تسمع نبضات أنفاسهم فى مناطق مختلفة من العالم ، وكذلك أيضا الشعراء والموسيقيون الزنوج أولئك الذين أخصّهم بالذكر بشكل أساسى ، إذ أن الثقافة الأفريقية قد استطاعت أن تحدث تغيراً أساسيا فى نمط الأفكار والإيقاعات فى العالم بأسره .**

بهذا المعنى يكون ضعف الشاعر وانفتاحه هو قوته فى نفس الآن .

( تصفيق )

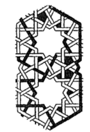
●●●





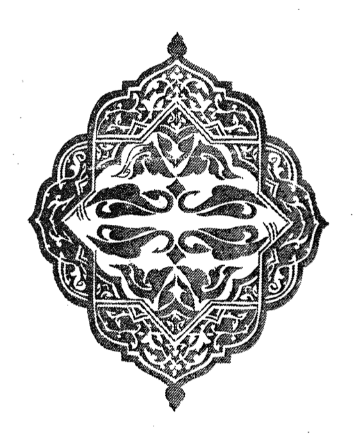
# THIS ISSUE ABSTRACT

questions when he reads Abd El-Hameed Hawas's review of Mohammed Rasned Thabet's book entitled «The Structure of the Novel: In the Hadith of Issa Ben Hisham», which is an attempt to apply Goldmann's structuralist to contemporary Arabic Literature. There are also two reviews, by Shokri Madi and Hassan El-Banna. Where linguistics is applied to both classical and modern Arabic texts. Finally, there is Maher Shafiq's review of Jonathan Culler's book on structuralist poetics.



This issue,thus,raises many questions and it is our sincere wish that this issue of **Fusul** will stimulate further reconsideration of our literary and critical scene.

*Translated by* : Dr: Ishac Ebeid



issues. Her study lays special emphasis on lucien Goldmann's view of the function of structure and the structure of functions. Goldmann's structuralism is progressive, it may be summed up in the understanding of the internal structure of a number of texts and relating these to the structural whole from which they were generated. Dr. Nabila, however, criticizes the structuralists for formulating mathematical models for literary works. Thus, turning literature into lifeless forms.

Next, Dr. Hoda Wasfi undertakes an attempt to adopt a structuralist perspective in an applied study of Naguib Mahfouz's novel «**The Beggar**». She starts from the premis, that this novel is the type of story that uses monologues and complex patterns to relate novelist / author/narrator story - teller / reader- addressee. Her study seeks to discover the aesthetic form (implicit) and the literary form (explicit). She outlines two levels in the novel, the level of the story or the ancedote (a system of events and characters) and the level of discourse (a channel of communication between novelist and reader, marging the reader in the world of the novelist).

Obviously, Dr. Hoda's study raises many questions but she admits that her reading is by no means the final one, and in this she agrees with Roland Barthes: that a literary work does not survive because it imposes a single meanning on people, but because it evokes a number of meannings for the same individual. What Barthes says, however, raises many questions concerning the value, the interpretation, and the historicity of the text. All these questions require the formulation of a stance towards structuralism.

Dr. Shoukri Ayad has chosen a relevant topic, which he entitles «A stance toward structuralism». He adopts a difinite premise in his attempt to evaluate structuralism. His attitude is not that of the apriori rejectionist or the neutral by-stander, but is typical of an analyst determined on testing the validity of the structuralist contribution. His attitude implies a critique of structuralism; he stresses that the term structure is not in itself an innovation in literary criticism. For structure has always been the main concern of any critical movement which attempts to analyse literary texts, as opposed to historical interpretation which is a widespread practice in the universities. There is a great deal of similarty between the New Criticism in the 40's and 50's in America and structuralist criticism in the 60's in France.

The difference between the two trends lies in the fact that structuralism is a rational movement that gives precedence to thought rather than objective facts. As opposed to the functional experimental approach which is mainly concerned with mutual relations between existing entities. One of the major precepts underlying structuralism is that the proper object of literary studies is literature.

This principle is related to many other principles, it leads us beyond structuralism and links it with other aspects of artistic and literary modernism on the one hand, and to the epistemological and ontological vision of the world on the other hand.

Ultimately, we reach the concept of «Literature act», which seeks to free literature from all dogma and to return to an «innocent language», which represents the genesis of creativity. This is a concept which preaches a Utopian humanitarian socialism which confirms what we already know about the structuralist hostility to history and to the notion of man as the maker of values.

However, structuralism may be regarded as a mere reaction to previous philosophical doctrines, yet it must be admitted that it has its roots in many of these doctrines, in the same way that structural criticism has its roots in its predecessors. This raises number of questions; the first question deals with the reality of structuralism, when it is seen as emerging at a particular historical moment, when a sense of loss, despair and aimlessness reigned supreme. As this moment was embodied in creative works, it was also embodied in criticism. Hence, Barthes significance, which lies in the fact that he fully justified «surrealist», «Absurd» and «avant garde» movements in literature.

If we leave this issue we are still confronted with the problem of value. If we overcome this problem, we are still faced by other problems such as the function of literary forms. This leads to the controversy of literature and history. We are also faced by the opposition between structuralism and literary studies, which we may be able to resolve within the framework of Semiotics and Semiology. All these problems testify that the basic opposition in structuralism is the basic opposition in culture itself..., where every human activity is replaced by an automatic system performed by computers, at a time when we are facing the downfall of the values that govern man's behaviour.

The questions that Shoukri Ayad raises are endless. Further quesions are raised in the third part of the Journal, that of the literary scene. Especially, when structuralism as an approach is applied to the text of «Migration Season to the North» by the Sudanese novelist El-Tayeb Salih. In this article, Dr. Siza Kassem presents the critical experiment in this issue. Furthermore, the reader will have to answer more

# THIS ISSUE ABSTRACT

literary criticism. El Massadi hoped to present a stylistic analysis of El Shaby's bearing in mind that literary texts are not a closed world, not a «signifier» without the signified». His reading is not limited to the text itself, but it takes the text as a springboard for what lies beyond the text i.e. the message, to establish a relationship between structural aspects of the text and its psychological aspects.

El Massaid's reading of El Shaby establishes two prominent features of his stylistic structures mainly those of tension and conftict.

Undoubtedly, El Massadi's reading leads us to structuralism, where a literary text is multi-leveled structure and a set of constituents that fall within a system that can be described and analysed. The difference between El Massadi's approach and that of structuralism is that the former takes the inner ends of the structure of El Shaby's poetry as his starting point to other levels lying beyond the text. All this leads to the important question which is: what is structuralism? That is the question that this issue pauses.

This part starts with a somewhat historic introduction. Traditionally structuralism is attributed to De Saussure's contribution to linguistic theory, as well as to the work of the Russian «Formalists» up to the thirties of this century. Dr. Mohamed Fatouh Ahmed attempts in his article entitled «Formalism: its aftermath» to deal with the important contributions of the Russian Formalists to criticism. He tries to stress the close relationship linking this school with the literary scene since the beginnings of this century, which was dominated by the influence of European «Modernism», against which they tried to rebel. It all started with the work of the school of experimental phonetics and the circle for studying poetic language known as **Opayez** in Moscow. The most important contribution of the Formalists was the analysis of poetic rhythm from phonetic and structural perspectives which led to the study of the aspects of rhythm and phonetic structure. This significant contribution to the study of rhythm is that they stressed the «verse» as the basic analytical unit in metrics. Their work culminated in new outlook on the study of poetic rhythm and its unity with all other aspects of poetic structure and significance.

Next the writer moves to the second and third decades of this century to highlight the work of Jacobson and others with their insistence on the artistic structure of literature and their persistence on the concept of «Literature suis Generis». This literature is seen as combining various levels. This view of literary structure, represents the starting point of the Prague school. Dr. Fatouh does not only reveal the basic dictums of the Formalists but also tries to highlight their differences with their opponents, and their influence on their predecessors with specific reference to the New Criticism School in Europe and the U.S.A. It is not difficult to see the close ties between the Formalists and Eliot's theory of the objectivity of artistic creativity. This later stream of critical thinking found its way into modern Arabic criticism and led to the independence of criticism and literary works. Fatouh's study concludes with an evaluation of the contribution of the Formalists, stressing the importance of its negative and positive aspects. This leads us inveitably to Structuralism.

Dr. Nabila Ibrahim's study entitled «structuralism: Origin and Goals» is a natural continuation of the previous controversy. The writer defines «structuralism» as a method that is persistently applied in the Physical Sciences, Anthropology, Linguistics, Literature and Art. In order to understand this method, it is imperative to fully understand «structure» as a system repeated in the relationships of the parts to the whole. The understanding of these relationships reveals the total unity of the work. This system is revealed through a model that the analyst produces, a mathematical or geometrical model; so that the model represents all the components forming the work and revealing the relationship between the parts and the whole.

Thus structure of a given phenomenon is the proper object of the study of the structuralist; structuralism itself is not concerned with content or the form of the content, but it seeks the reality inherent in the work itself, from within the work itself and not from without. Structure is a system that does not have a central axis. Structuralism seeks a structure without a central axis, it is a rule-governed system. All structures are thus alike, and thus structure becomes a characteristic of the reasoning processes that are involved in the ability of the human mind to perceive the world.

This, indeed, makes structuralism the most appropriate method for the study of Anthropology and linguistics. Structuralism, to be more precise, has helped to manifest the concept of structure in lingustics. It has also helped in the discovery of structure in Arthropological, literary and historical disciplines, thus manifesting the unity of the human intellect and the unity of the grammars of history, art, and literature.

Furthermore, Dr. Nabila discusses some of the systems discovered by Levi-Strauss in his study of culture and nature, as well as, the contribution of Ronald Barthes in revealing the system underlying clothing and literature. Next she discusses some aspects of the structuralist dialectic and its controversial

«Stylistics» emerged as an attempt to rid literary criticism from the chaos of impressionism and interpreting literary works as from outside. Stylistics has certainly benifited from the strict scientific method only of linguistics, and has attempted to deal with linguistic relations in literary works. Furthermore it has attempted to present itself as an alternative for literary criticism in the traditional sense. Has it succeeded in its attempt? This is what this section on stylistics has tried to answer.

This part starts with Dr. Abdou El-Rajhi's study entitled «Linguistics and Literary Criticism». He tries to examine the relationship between Linguistics and Literature. He states that relationship between them has passed through several phases. There was an explicit relationship between them traditionally (interpreting texts, commentaries and evaluating linguistic performance). But this relationship suffered when linguistics became a strict descriptive science, which was no longer interested in individual performance. But this relationship changed with the coming of the transformational generative linguists, and the emergence of the comptence performance distinctions which is relevant to linguistic creativity. The linguists eventually returned to literary criticism, to the use of linguistic tools to deal with literary work, in what has become known as stylistics.

Stylisticians argue that literary criticism is related to subjective impressionism, and that it is incapable of objective evaluation, whereas stylistics is capable of objectively evaluating the literary world.

While linguistics is mainly concerned with language study in general, stylistics attempts to study specific aspects of language, such as individual variation as an aspect of linguistic deviation. It attempts to describe linguistic deviation in literary works as well as reveal the latent expressive potential in language.

The writer elaborates on the different trends of stylistics, moving from general stylistics to more specific aspects of Stylistics such as distinguishing between the psychological, emotional and statistical orientations in stylistic analysis.

This paper ends with important observations that have to be taken into account before attempting any form of stylistic analysis.

These observations lead us to Dr. Mahomud Ayad's paper on «Modern Stylistics» which tries from the very beginning to answer the controversy aroused by Dr. Rajhi's «Stylistics» on the one hand and Dr. Abd-El Salam El Massadi's «Style and Stylistics: Towards an «Alternative for Literary Criticism» (Tunisia 1977). Dr. Ayad's study attempts to define «stylistics» and its different approaches. He points out that recent work in linguistic stylistics may be divided into three types: style as a deviation from the norm, style as recurrence or convergence of textual pattern, and style as a particular exploitation of the grammar of possibilities. He concludes his paper with a discussion of the short-comings of stylistics namely, the problems of linguistic analysis of literary texts and the limitations of such an analysis compared with the comprehensiveness of critical analysis. While stylistics limits itself to sentence level analysis, criticism stresses the totality of the literary text. However, in as much as these inadequacies testify to the impossibility of substituting literary criticism with stylistics, yet he tries to show that stylistics is potentially beneficial to critical analysis. Criticism can give as much as stylistic analysis, but stylistic analysis cannot totally replace criticism.

The counterpoint of view, in defence of stylistics, is presented by Dr. Soliman El-Attar's translation from Spanish of Vittor Manuel de Agibar's paper «Stylistics: a description and a history». The paper is important because it presents a comprehensive description of stylistic methodology and its contributions, starting from Charles Bally (Du Saussure's disciple) to Karl Vossler and Leo Spitzer (with his view of the linguistic circle) and Charles Burno as well as Firth's disciple. This study elucidates the Spanish contribution to stylistics, and notably the work of the distinguished stylistician Damasso Alonso.

The preceeding studies in stylistics have presented a descriptive, historical and critical approaches to this discipline. Abd El-Salam Massadi's study presents a stylistic applied study of literary texts. A study which combines linguistic competence with a remarkable critical intuition. His study revolves around three major issues, the first is concerned with literary value in criticism, the second deals with aspects of linguistic analysis in stylistics, the third is concerned with explication of the text which reaches out beyond interpretation; to link textual structure with the psychological structure outside it. This psychological structure is simultaneously repeated in the text and outside of it. El Massadi thus presents an applied stylistic reading of «El Shaby's work», in his attempt to elucidate the overlapping, complex and interactive relationship between El Shaby's poetic texts and the psychological world. This attempt is an in depth continuation of the writer's previous applied stylistic contributions «which include his book «Stylistics and Style», and his stylistic analysis of El Muttanabi's poetry; Taha Hussein's «El Ayam», and conditional structures in the Koran among others) in which he tried to present a stylistic alternative to

# THIS ISSUE ABSTRACT

partially through the literary history of the «form» (which is **relatively independent); and it is crystalised in certain dominant ideological structures; and henceforth it upholds a particular relationship between tne creator and the recipient. Many questions ensue; as to relative independence, to connection levels between diverse elements, and to the imaginative pattern which guides the social critic in his study. All these points beg the question. Social criticism endeavours to find a convenient answer; aided by the so-called «orientation toward the science of literary text».** This, however, does not invalidate what has been already accomplished, rather it seeks to consolidate it. It would seem, as Bourelli states, and with truth, in the conclusion of his study, that the whole issue requires further diversified and objective investigation, whereby effectiveness may be secured in handling various literary texts. **«There is no harm»**, cautions the writer, «in trial and error», providing that we always bear in mind that the easiest way to be misled lies in the belief that we are in the right».

**«Trial and error»** signify orientation toward objectivity, and a search after elevation and originality, whereby consummation of both concept and method are grasped. From this angle, the vitality of the production of soical literary criticism becomes eminent, and with **«genetic structuralism»** is equally highlighted. By the aid of **«Structuralism»**, social criticism has made good use of previous available fulfilments in the scope involved. It attempts to promote certain concepts, to approach the innermost strata of literary works, and it also speculates upon the qualitative features as a literary structure which has its own functional significance and its compository ties; all of which points that could be objectively comprehended. When **«Genetic Structuralism»** is mentioned. the name of **Lucien Goldmann** emerges (1913-1970).

A critic of Rumanian stock and French citizenship, and who had occupied various academic positions in France including the «Collége des études superieures» and the «Centre des recherches Sociales»

As the scholar responsible for expounding the principles he had imbibed from **Georg Luckacs**, and on the strength of which he established the notion of **«dimensions between literature and society».**

**The approach to «genetic structuralism», as seen by Dr. Gaber Asfour from his readings of Goldmann,** is a concept for the **«vision of the universe»**, and which is assumed as a mediating structure between the social class stratification on the one hand and between the literary, artistic and intellectual pattern, on the other hand. Thus, this **«vision»** becomes a **«homogenous gestalt»**; which is a dominant force behind cultural creativity. The argument on relationship between the **«vision»** of the universe and between the **«satellites»** of literary work, implies structural mechanisms, which, in turn, breeds literary structures (i.e. literary works), and this is in fact the revelation of a social group or stratum. It follows as a corollary that **«genetic Structuralism»** becomes a method in the study of literature, and also a concept thereof. Its techniques lie in its operational procedures, which combine both interpretation and comprehension of relations in the artistic structure. Understanding the particular in this way leads to a fuller undefstanding of a more comprehensive structure which lies beyond the work but is equally manifested in it at one and the same time. If interpretation could be seen as an effort to grasp the pure literary elements in the literary work, comprehension, then, is an endeavour to appreciate the role of the relevant social elements. Again, if operational procedures in this method be viewed as both **«inward»** and **«outward»** processes together, then they should be reckoned as indicative to a **«Signifying Structure»**, which cannot be defined, evaluated or even analysed except on the basis of a functional role. Literary work, therefore becomes a **«Signifying»** (aesthetic) structure, yet its aesthetic nature cannot be grasped without absorbing the implied elements which are constituted by a signifying cohesion, and which lead us to an indication that is inseparable from the genesis of the creative work. And by so doing, both value and methodology are firmly set to action. Needless to say that the validity of this method cannot be granted, unless an example is put forward for application. More so, this thesis (i.e. method) must be brought into a sort of dialectic with its anti-thesis, so that both the positive and the negative aspects may be spotted in a coherent form. A review ofGoldmann's research will involve the reader in the dialectic of this method with itself and at the same time with its anti-thesis. Furthermore, it leaves the opportunity to the reader to form his own view on **«Genetic Structuralism»**, and similarly on the social trend in this respect as a whole. The social approach in this **«Issue»** concludes by advancing a translation of Goldmann's theory entitled **«Literary Sociology:** Positivism and methodological issues», which was published in 1967 in the «International Social Sciences Bulletin», issued by UNESCO in various modern languages.

What about style in literary works?

We have pointed out that both the psychological and social approaches to literature have concentrated on the context but have not given adequate attention to the linguistic structure and relationship in the literary work.

lationship between the creative work and the sociological structure of society, in terms of a sociological situation or a social group or class. The sociological approach is concerned with the creative moment and the social process which lies beyond it. Thus it studies various sociological levels of production, publication, receipiency, and appreciation. Nevertheless, there is a close relationship between these two approaches, as both start from within and move out of the creative work and contribute a vision which reveals the nature of the work of art. The difference between them is in the degree of emphasis which each of them lays simultaneously on their main concern, the creative artist and society.

These two are the oldest in literary criticism, and both try to answer a vital question concerned with the creative «ego» and what lies beyond the literary work.

Dr. Sabri Hafez tackles the relationship between literature and society, in his paper entitled «An Introduction to the Sociology of Literature». He starts by describing the history of this approach, taking us back to the days of Aristotle and Plato and before. He aruges that the relationship between literature and society is as old as man's consciousness of his creative abilities. He reminds the reader of Vico's concept of harmony between the forms of literary expression and the nature of social reality; Mme Stael's book about the harmony between literature and social institutions»; Hippolite Taine's triolog on environment, race, and the historical moment; Karl Marx's dialectic of social and economic infra-structure and the intellectual and creative supra-structures; luckacs's innovation in Marxist to aesthetics together with his establishment of the notion of the human pattern in which all that is essential at a historical moment is embodied; to the concept of «synthesis» which mediates between «thesis» and «antithesis» and is exmeplified by the Frankfurt School. And from the latter to the contemporary accomplishments of Goldmann and Pierre Macherey in France; Raymond williams and Terry Eaglton in England; and finally Frederick Jameson in the U.S.A.

This is, indeed, a very long journey, starting from the **«Simple»** and culminating in the **«Complex»**, and it goes beyond primordial incidence and mechanical notions, to embark upon intricate concepts which are coloured by **«Structural»** leanings, until we grasp the ultimate concept in which literature is seen as a **«Social institution»**; incorporating an ensemble of values, and which involves, in its turn, a degree of cohesion and qualitative certitude. Thus is revealed the «Sociology of Literature» from a different vision, and thereupon new horizons are opened to literary criticism. Also, many of the erroneous notions of literature are rectified. Furthermore, the door is left open for reassessment of deeply-rooted theses on **«reflection»**; a technical term which has been abused more by its defenders than by its antagonists.

This **«Sociologization»** of literature raises crucial questions, especially those of the **«dubiosity»** of **«Reflection»**, and its **«allegoric»** significance. Furthermore the usage of a technical term (metaphorically) like the word «mirror», in this context, makes the term itself insiduous; since this word (i.e. mirror) can entail both «veiling» the «Sociology of literature», and, at the same time, can prove the contrary (i.e. unveiling). It is this latter point round which the contribution of **Guy Bourelli** to this issue of **«Fusul»** revolves.

He (Professor **Bourelli** is professor of literature at the University of Nancy) refers to an ensemble of **«metaphors»** which indicate to the analogous relationship between literature and society. **Metaphors** of this nature are terms like: **«representation»**; «image»; **«reflection»**; and «mirror». He elaborates on the latter metaphor. stressing that it is a multi-dimensional **«metaphor»**, and which implies various aspects of relationship between the two sides. Now that we are talking of multi- dimensional relationships, he argues, we are actually experiencing a **«vision»** of the universe; a **«vision»** which he strives to distinguish from **«ideology»**. Thus we are enabled to overshoot the naîve concepts on **«reflection»**, until we come to the conflicting dimensions in the domain of literary works. Next, the author dwells upon the works of **Jean** the French writer; whereby he illustrates the diverse dimensions linking the writer's literary production with the social reality in which he lived. The impression of **Jean's** ideology which comes out, explicitly, in his notion of enterprise», reveals itself more effectively in the criticism which he launched against industrial capitalism. When other dimensions are highlighted, we are confronted once more by the controversy of **«reflection»**; for, as a concept, **«reflection»** is incapable of penetrating deep into some particular works of art, yet it is adequately capable of description in cases of immediate contact.

And thus the question is posed with regards to verse and music, and to the social frame for aesthetic forms; which own relative freedom. One wonders whether there be a kind of relationship between various aesthetic forms in essence and development.

Some protagonists of this last trend, in its contemporary forms, have pointed out that simple assimilation between «change» in literary form and «change» in ideology is non-extant. **Furthermore, they stress that literary form is a complex structure of three components at least:** in that it is shaped

# THIS ISSUE ABSTRACT

which eventually reveal the meaning of the story. The meaning is related to man's fall from Eden and his incessant attempts to return. The story does not only begin with fear, but continues to face up to it, and ends with a note of hope and positive willingness to restore communcations with the «others». The story, thus, becomes like so many other literary works, an aspect of the special relationship between «subject» and «Object», «the ego» and «the Others». Thus, art becomes a sublime form of the dream, since «the ego» unceasingly strives to overcome the chasm seperating «the ego» from «the other» and «the subject» from «the object».

This attempt to search for a goal for art, reveals another perspective, which is based on a specific approach. Thus, Dr. Masri Hannourra re-emphasised the precepts of his teacher Dr. Moustafa Souef, as he sees art as an endeavour towards consummation, involving an attempt to bridge the gap between «the ego» and «the Others». The psycho-analysts, thus try to delve into the depths of a work of art, and experimental psychology through the analysis of «Layla and the Wolf» tried to reach these depths. Experimental psychology applies its precepts to Salah Abd el Sabour's poem «The Hanging of Zahran». Dr. Hanourra presents the theoretical basis underlying his premisis, methods and tools. He thus defines «creativity» an an activity involving originality, lucidity, flexibility and sensitivity. «Creativity» is a complex process of diverse phases which are readiness, selection, elucidation and practice. It represents the creator's attempt to escape from the mystery that surrounds him and fetters him and alienates him from the others.

Dr. Hanourra does not limit his work to the analysis of the creative artist's creativity but tries also to carry the argument further, by applying his analytical principles to Salah Abd El Sabour's poem. Thus, these psychological factors constitute the background of the poem «The Hanging of Zahran». This background leaves its imprint on the work, and manifests itself in its cognitive, emotional, aesthetic and social make up. It also denotes its creator's intellectual, cognitive and personal potential and his aesthetic capabilities which cannot be segregated from the socio-economic structure of society. This study also tries to describe the various aspects of the poet's personality and his poetic imagery which reflect the poet's social attitudes and values. As such this study attempts to deal with the obstacles that confront the creator in his creative attempt.

Next we come to Dr. Mohiey el-Din's paper entitled «The value of Reform as envisaged by the creative artist: and approaches to it in some biographies of men of letters» in pursuance of the same method applied to another aspect. The study stresses that when the creative artists are oriented to complex forms that correspond to their desire for the restoration of order, they are only giving expression to an adequate image of integration. Thus creativity becomes a different order, that is backed by the most profound components of the personality which is the system of values. But it is the value of reform that is brought into focus, which is regarded as the value which interprets the permenant feeling of imbalance on the level of the relation between the creative «ego» and the «we». This value interprets the rejection by the creative artist of consumating integration with the others in the predetermined guise, or the solution imposed upon him, or that which prescribes that he yeilds to «Others» to the elimination of his own personal freedom It likewise interprets his pursuit of new formula, which dictate his own objectives on the «others» thereby affecting equilibrium from the vantage point of the creative «ego», not the submissive «ego». Therefore, the elements of the value of reform are embodied in the man of letter's consciousness of a wild inner desire which prompts him to the redemption of mankind, and in his consciousness of the worlds need for a new order and his urge to find meaningfulness in all that is around him.

This means that there is tension in the context of his relationship, with the «we» and that he is permanently committed to transcending **the status quo** within this context. These conclusion, however, do not materialize through contemplation or introspection but through experimentation and empirical verification. This measure for the value of reform has to be designed. And then we have access to a statistical world of samples. a batterv of test. tables and figures which enable us to confirm the value of reform as a clue to a strong motive which urges him to create a distinct order - an order in which independence merges with truth, dream with the possible and in which freedom triumphs over necessity.

Needless to say, the three preceeding studies do not represent all the psychological approaches to the study of literature. But they suffice to elucidate some of its aspects, and to suggest other aspects, above all they argue the importance of the social aspect in the relationship between «ego» and «we» in the creative process. These studies may not stress the social aspect to the extent required by some of us, but this is not its proper object of study, but is peculiar to another approach which is the social approach.

Admittedly the social approach is different from that of the psychological; whereas the latter is concerned with the creative artist and the psychological mechanisms of the creative moment; the former gives precedence to the re-

# THIS ISSUE
## ABSTRACT

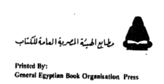
**Having raised the issue of Tradition in the first issue of Fusul, we thought it would be necessary to broach some of the questions which may seem relevant to the issue of Tradition. These questions are concerned with the difficult task that face every critic, that of the selection of an approach. Each approach would constitute a problem on its own, however, the attempt to place each of these discreet approaches within a general framework, would cause a number of other problems and would invite still more questioning. The situation becomes even more problematic, if we take the reader into account. We are forced to respect the reader's prerogative to understand the critics basic approaches, premises and methodologies that dominate the contemporary critical scene.**

The present issue of **Fusul,** starts with Dr. Ez el-Din Ismael's editorial entitled «The Methods of Literary criticism : Normative and Descriptive approaches». This editorial is an attempt to trace critical thinking in general, as it wavers between the deductive subjective method and the Inductive objective method. Furthermore, it attempts to present some of the diverse approaches towards the issues of «Literary Value» and the ethical and aesthetic criteria involved therein. It has also tried to elucidate the major changes in the function of contemporary criticism, notable among which is the predominance of scientific and ideological approaches and their tendency to replace the «prescriptivism» with analysis and description. The writer thus considers the feasibility of «the science of literature» and the ideological and methodological difficulties it faces. The conclusions of this editorial are quite similar to those that Lucien Goldmann has already reached in his sociological approach. These conclusions try to establish an equilibrium between the objective and the subjective, thus merging the two major approaches, that have dominated critical thinking throughout its history.

The first major issue to be discussed in this issue is the psychological approach toward the study of literature. This part attempts to discuss two major trends: the pschoanalytic school which is set forth by Dr. Faraj Ahmed Faraj, and the experimental psychology approach which is adopted by Dr. Masri Hannoura (among other disciples of Dr. Moustafa Souef). The latter school tries, through a specific model for literary creativity to define the value of social reform in literary works.

Dr. Faraj strives to present a psycho-analytic study of **«Layla and the Wolf»**, a story by the Syrian writer Ghadat-el-Saman, published in her collection entitled «the Night of the Outsiders». This study is based on a concept that assumes that psycho-analysis - as a theory of human nature - can reveal the implicit meanings in the depths of any work of art, which represent the deeper aspects of human nature and which cannot be described or even attained otherwise. From this perspective, a literary work becomes a «signifier» for a «signified» underlying a more comprehensive structure that of the «Libido». Thus the interpretation of literary works, depends on the understanding of its surface levels in the light of its deeper structure which takes us into the subconscious

«Layla and the Wolf» is consequently seen as a guise for what the writer calls «the dialectic of fear, loneliness and alienation». The story is thus regarded as a dream, though it is slightly different. The analysis probes the significance of the functional relations which link various symbolic imagery and



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

Printed By:
General Egyptian Book Organisation Press

# FUSUL

Journal of Literary Criticism

*Issued By*
General Egyptian Book Organization



# TRENDS IN CONTEMPORARY LITERARY CRITICISM

## Part I

Vol. I
No .2
*January 1981*

